

Univerzita Karlova v Praze
Fakulta humanitních studií

Martin Charvát

Bakalářská práce

**Interpretace vybraných děl Bohumila
Hrabala**

Vedoucí práce: Mgr. Jakub Češka, Ph.D.

Praha 2011

Prohlašuji, že jsem práci vypracoval samostatně. Všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 17. 6. 2011

.....
podpis

Obsah

Obsah 1

Úvod 2

1. Co je to literatura? 3

Estetické stanovisko 3

Ruský formalismus 10

Francouzský literární strukturalismus 13

Inspirační zdroje 15

2. Interpretace povídky Kain 16

Existencialismus 16

Úvodní sekvence povídky Kain 18

Motiv sebevraždy a role tělesnosti v povídce Kain 22

Druhá část povídky Kain 25

Závěr povídky Kain 28

3. Interpretace a kritika, kritika a interpretace 29

Pelánův Pokus o portrét, Jankovičova zmínka a Mazalova schematizace 30

4. Camus a Hrabal 33

Myšlení Alberta Camuse 33

Cizinec 36

Pelán a přijetí absurdity 39

Mercksova indiferentnost 40

5. Ostře sledované vlaky 43

Anganžovanost versus subjektivita 44

Tělesnost a pohled 45

6. Hranice zobrazování v Ostře sledovaných vlacích 46

Odraz lidského jednání na podkladě „bílého“ a „čistého“ 49

Příroda jako osudovost 50

Shrnutí 51

7. Závěr 52

Literatura 53

Úvod

V rámci naší bakalářské práce se zaměřujeme na interpretaci rané prózy Bohumila Hrabala, jmenovitě na dílo *Utrpení starého Werthera*,¹ povídku *Kain*² a novelu *Ostře sledované vlaky*.³ Snažíme se rozklíčovat Hrabalův symbolický kód psaní, interpretovat určité motivy (smrt, sebevražda, tělesné deformace,...) a konfrontovat Hrabalovu ranou prózu s díly, které byly podle Hrabalových vlastních slov inspiračními zdroji jeho psaní. Výběr výše jmenovaných titulů, jež interpretujeme, není arbitrární, protože se v nich ukazuje bytostná dualita Hrabalova psaní. Jedním pólem této duality je tíhnutí k digresivnímu vyprávění, k neohraničenému a také neukončenému proudu slov bez nároku na jakoukoliv literární kultivaci, s čímž se pojí dekontextualizace čtenáře. Druhým pólem je naopak literární stylizace textu, nárok na určitou literární konvenci, přičemž můžeme v narativu rozlišit určité funkční jednotky (jádra, katalyzátory, atd...)⁴. Jinými slovy; v rámci Hrabalovy rané tvorby (a nejen v ní) lze položit otázku, po tom, co je to vlastně literatura;⁵ tuto otázku budeme dále rozkrývat na pozadí díla *Utrpení starého Werthera* (v konfrontaci s *Tanečními hodinami pro starší a pokročilé*)⁶, protože samo vzbuzuje otázku po svém literárním statutu.

Druhá motivace pro interpretaci výše zmíněných děl spočívá v tom, že povídka *Kain* zaujímá významné postavení v Hrabalově tvorbě. To rozpoznali všichni autoři monografií o Hrabalovi, všichni jsou zajedno v tom, že povídka *Kain* je povídkou velmi důležitou, zejména s ohledem na vývoj Hrabalovy poetiky, avšak samotné interpretace *Kaina* jsou kusé a často také zavádějící, vytržené z kontextu a opakující jen to, co Hrabal sám reflektuje v poměrně pozdních předmluvách či poznámkách ke *Kainovi*.⁷ Jde nám tedy v první řadě o objasnění Hrabalových vlivů, které on sám uvádí: Camus, Goethe, Dante, přičemž je důležité zmínit i Schopenhauera a Rabelaise. Tento výčet je klasický a ortodoxní v souladu s ostatními interprety, je nutné poznamenat, že naše práce je analýzou vlivů a jejich projevů ve vlastním textu povídky *Kain* (přičemž klademe důraz i na analýzu narativního syntaxu⁸ povídky), zastáváme tezi o pozdní Hrabalově stylizaci, snažíme se tedy podrobně rozebrat ony vlivy konstituující Hrabalovo psaní kolem roku 1949. Přičemž nejhlavnějším tématem je konfrontace povídky *Kain* s Camusovým *Cizincem*.⁹ Další motivace pro výběr povídky *Kain* spočívá v tom, že jde o předobraz slavné novely *Ostře sledované vlaky*, kterou Hrabal vydává v pozici etablovaného autora. Zaměříme se zejména na „zliterátštění“ a na interpretaci hranice zobrazování v Hrabalově rukopise, která je v *Ostře sledovaných vlacích* naprosto odlišná od povídky *Kain*. Bude nás zejména zajímat konstituce obrazu a z něho nás afikujících detailů, přičemž tento koncept má

¹ B. Hrabal: *Utrpení starého Werthera* v *Schizofrenické evangelium*, Praha: Melantrich, 1990, uspořádal V. Kadlec, str. 5 – 99

² B. Hrabal: *Kain* v *Schizofrenické evangelium*, Praha: Melantrich, 1990, uspořádal V. Kadlec, str. 99 - 153

³ B. Hrabal: *Ostře sledované vlaky*, Praha: Mladá fronta, 2009

⁴ R. Barthes: *Úvod do strukturální analýzy vyprávění* v P. Kyloušek: *Znak, struktura, vyprávění*, Brno: Host, 2002, překl. P. Kyloušek, zde str. 9 - 43

⁵ J. Češka: *Psaní Bohumila Hrabala na pomezí literatury v Slovo a smysl* 14, 2011

⁶ B. Hrabal: *Taneční hodiny pro starší a pokročilé*, Praha: Mladá fronta, 2000

⁷ Viz.: J. Pelán: *Bohumil Hrabal: Pokus o portrét*, Praha: Torst, 2002, T. Mazal: *Spisovatel Bohumil Hrabal*, Praha: Torst, 2004, M. Jankovič: *Kapitoly z poetiky Bohumila Hrabala*, Praha: Torst, 1996

⁸ T. Todorov: *Poetika prózy*, Praha: Triáda, 2000, překl. J. Pelán, L. Valentová. Literární dílo je konstituováno vzájemnými vztahy narativních jednotek; rozlišujeme tři typy těchto jednotek: věta, sekvence, text.

K narativnímu syntaxu str. 65 - 72

⁹ A. Camus: *Cizinec* v *Cizinec/Pád*, Praha: Rudé právo, 1966, překl. M. Žilina, str. 9 - 93

velmi blízko k metafyzice přírody. Metafyzika přírody,¹⁰ metafyzika přírodního dění v *Kainovi* a v *Ostře sledovaných vlacích* je posledním tématem naší kritické analýzy.

Můžeme, v návaznosti na výše řečené, zmínit dvě základní témata naší studie: otázka po literárním statutu Hrabalovy rané prózy; interpretace povídky *Kain* a její konfrontace s *Ostře sledovanými vlaky*.

1. Co je to literatura?

V rámci Hrabalovy tvorby můžeme vznést legitimní otázku, která zní takto: Co je to vlastně literatura? Nejde o zuřivý postmoderní výkřik a stesk nad tím, že vlastně nevíme, co je to literatura, a že se nám nedaří podat uspokojivou definici literárního diskurzu, což je koneckonců otázka spjatá s hranicí a limitami textu.¹¹ Důvod pro naše tázání je vskutku pragmatičtější, neboli; Hrabalovy prózy samy tuto otázku – po podstatě literatury – implicitně pokládají,¹² protože při aktu čtení některých Hrabalových děl se samo nabízí rozlišovat mezi literaturou a ne-literaturou, což je hlavním tématem této úvodní kapitoly naší bakalářské práce. Pokud bychom se na celý problém podívali z odlišné perspektivy, půjde nám o rozklíčování symbolického kódu Hrabalova rukopisu.

Tuto kritickou reflexi Hrabalova pojetí psaní lze vést hned ze tří vzájemně velmi úzce propojených ohledů. První je založen na pozici estetické, druhý vychází z pozic ruského formalismu a francouzského strukturalismu a třetí ohled se zaměřuje na inspirační zdroje, které ovlivňovaly Hrabala při vlastním psaní. Tyto tři ohledy, stanoviska, se budeme snažit představit na díle *Utrpení starého Werthera*.

Estetické stanovisko

Pozice estetická vychází ze studií Jana Mukařovského¹³ a estetiky Waltera Benjamina, zároveň jsme přesvědčeni, že z pozice estetické můžeme vydělit ještě dva ohledy, jimiž lze pojímat Hrabalovu tvorbu, respektive dílo *Utrpení starého Werthera* napsané v roce 1949 (jde tedy o ranou Hrabalovu prózu).

První ohled (v rámci pozice estetické) je motivován esejem Waltera Benjamina *Vypravěč*,¹⁴ kde se velmi specificky vymezuje úloha a pojem vypravěče, tato perspektiva bytostně souvisí s vymezením díla *Utrpení starého Werthera* jako pre- literárního. V následující úvaze se pokusíme ukázat, proč tomu tak je.

„*Vypravěč je pro nás pojmenováním toho, od čeho jsme se právě vzdálili a od čeho se nadále vzdalujeme.*“¹⁵ Vypravěč v čase moderny je dle Benjamina již něčím minulým a to z toho důvodu, že zkušenost pozbyla na ceně. Právě toto vzdalování se od vypravěče zároveň umožňuje pohlédnout na

¹⁰ S ohledem na: J. Patočka: *Symbol země u K. H. Máchy* (1944) v *Umění a čas I, Sebrané spisy IV*, Praha: Oikoymenth, 2004, str. 104 – 124 k tématu Země a Oblohy jako mocností viz: P. Rezek: *Patočkova topologie přirozeného světa v Jan Patočka a věc fenomenologie*, Praha: Ztichlá klika, 2010, str. 126 - 136. Musíme však podotknout, že Patočkova studie je spíše impulzem k určitému čtení Hrabalova psaní, než že bychom se jí do detailů drželi.

¹¹ D. Hodrová: *Text mezi texty* v *Česká literatura* 51, č. 5, 2003, str. 538 – 545, M. Jankovič: *Literární dílo jako trvající spor dvou diskurzů* v *Česká literatura* 51, č. 5, 2003, str. 562 – 569, M. Petříček: *Hranice a limity textu* v *Česká literatura* 52, č. 4, 2004, str. 562 - 569

¹² J. Češka: *Psaní Bohumila Hrabala na pomezí literatury* v *Slovo a smysl* 14, 2011

¹³ J. Mukařovský: *Studie z Estetiky*, Praha: Odeon, 1960

¹⁴ W. Benjamin: *Vypravěč* v *Dílo a jeho zdroj* s. 215 – 234, Praha: Odeon, 1979, překl. V. Saudková

¹⁵ Tamt., s. 215

to, co je ztraceno.¹⁶ U Benjaminova je zřetelný silný důraz na akt přítomného vyprávění, akt vyslovování svébytné zkušenosti, která se poté šířila od úst k ústům,¹⁷ je zde kladen důraz jak na vyprávění pocestného ze svých cest, tak na vyprávění člověka, který je spjat s místním krajem (s řemeslem), je znalcem tradic a místních pověr.¹⁸ Vyprávění z cest a vyprávění příběhů určených regionálně jsou podle Benjaminova dva typy archetypů vypravěče.¹⁹ „*Prvním symptomem procesu, na jehož konci stojí zánik vyprávění, je vynoření románu na počátku novověku. Román je bytostně odkázán na knihu a tento jej dělí od vyprávění,*“²⁰ píše dále Benjamin. Co to znamená pro nás? Můžeme odvodit, že akt psaní (respektive zapisovatelství) je jen odvozenou kategorií, hlavní roli má vyprávění, které ale vždy, jak říká Hannah Arendtová, ulpívá do minulosti,²¹ zároveň však zpřítomňuje minulé, zpřítomňuje minulost dynamičností řeči a kreslí obrazy přímo před posluchači, kteří jsou tak přesahováni vyprávěnou událostí, současně toto vyprávění s sebou nese i určité porozumění světu a jeho interpretaci. Tedy skrze vyprávění se sděluje jen to, co mluvčí považuje za nutné zapamatování.²² Dle Benjaminova ale přichází zlom s rozvíjejícím se procesem modernizace, kdy staré formy vyprávění už nevysvětlují, jsou anachronismem; již nejsou srozumitelné: „*Generace, která jezdila do školy ještě koňkou, stanula pod širým nebem, v krajině náhle zcela vyměněné, a jediné, co tu z dřívějšíka přetrvávalo, byla mračna, pod nimi pak nepatrné, křehké lidské tělo uprostřed silového pole ničivých proudů a explozí.*“²³ Jde o okamžik možnosti ztráty tradičních hodnot, možnosti, která se ale realizuje. Proto bude později například Lukács mluvit o transcendentální bezpřístřešnosti.²⁴

Schopnost vyprávět už ve veřejné sféře antické polis byla určující pro politický život jednotlivce. Profesionální učitelé rétoriky (sofisté) za poplatek vyučovali umění přesvědčování, logickou argumentaci čili schopnosti, které usnadňují jedinci politický život. Zároveň má každý (ze svobodných občanů polis) možnost stát se vypravěčem, každý má právo vystoupit před ostatní a přednést svůj návrh, záleží jen na jeho obratnosti, zda daný návrh bude přijat s nadšením či opovržením. Dále musí promlouvání vždy doprovázet jednání, jednání bez řeči je pro nás těžko rozpoznatelné, nesmyslné.²⁵ Možnost vystoupení²⁶ jedince před druhými znamená, že se aktivně odlišuje od druhých, schopností vyprávět příběh má možnost si vybudovat renomé, slovy, které vykládá (stejně tak jako činy) konstituuje jedinec svou vlastní identitu. Lidský život je příběhem samým o sobě, je to konstituující podmínka předpolitická a předhistorická.²⁷

Řeč však není v antické polis důležitá jen na úrovni politického kolbiště, ale také v oblasti umění. Zaměřme se na přednes poezie. Pronášet veršů znamená obejmout posluchače do univerza příběhu, který má svůj vlastní začátek a konec, ale v povaze mluvčího je, že jeho vyprávění může kdykoliv znovu začít. Jakmile je posluchač zaujat vyprávěním druhého, distancuje se od možnosti sám promluvit; v tom spatřujeme určitý despotický nárok vypravěče, jenž určuje pohyb vyprávěného kruhu jednání, situací a lidských osudů. Vypravěčovou vlastností má být (v souladu s Benjaminem)

¹⁶ P. Málek: *Benjaminův vypravěč. Skica ke smrti (ve) vyprávění (a psaní) v čase moderny* v *Slovo a smysl* č. 4, Praha: Univerzita Karlova, 2005, str. 27 - 74

¹⁷ W. Benjamin: *Vypravěč*, str. 216

¹⁸ Tamt., str. 216

¹⁹ Tamt., str. 216

²⁰ Tamt., str. 218

²¹ H. Arendtová: *Vita activa*, Praha: Oikoyomenh, 1999, překl. V. Němec, zejména kapitola *Jednání*, str. 224 - 322

²² Tamt., str. 250

²³ W. Benjamin: *Vypravěč*, str. 216

²⁴ G. Lukács: *Metafyzika tragédie*, Praha: Československý spisovatel, 1967, překl. E. Hartlová

²⁵ H. Arendtová: *Vita activa*, str. 230

²⁶ Tamt., str. 235

²⁷ Tamt., str. 240

moudrost a použití svébytného pojmového aparátu. Vyprávění se týká toho, co již bylo, toho minulého, zatímco věštba je určitým druhem rétorického přesvědčování. Úkolem vypravěče v antice je tedy udržovat v paměti to, co je „zapamatováníhodné“.²⁸

Můžeme tudíž říci, že jde vždy nějaké „Ty“, ke kterému se vypravěč obrací a toto „Ty“ je nutné zaujmout proudem vyprávění, které má svojí bytnost a sílu v okamžiku aktuálního promlouvání. S tím je spojeno „ochrnutí“ či paralyzování posluchače a jeho nemožnost vzepřít se proudu řeči. Nicméně tato nemožnost není posluchačem pocítována jako nedostatek, posluchač se rád nechá ohromovat dalšími a dalšími příběhy, procitnutí způsobí únava či vstup druhého na jeviště, který nebyl přítomen postupné domestikaci posluchače. Zároveň tím, že si posluchač sám příběhy zapamatuje, může se stát vypravěčem.

Psaní je v tomto případě, jak již bylo řečeno, konzervováním přítomného okamžiku do strnulé formy slov, jejichž specifické užití záleží na každém vypravěči, a jež se zachytí na psaném textu „*nejinak než otisk hrnčířovy ruky na hliněné misce*“.²⁹ Je to právě jen otisk, za kterým cítíme dynamické užití řeči v případě vypravěče, zapisování toto užití ztrácí, je jen odvozeným aktem žité přítomnosti vyprávění, okamžik čtení se ze své podstaty (čteme vždy jen otisk) – z hlediska pojetí archetypu vypravěče – nemůže rovnat aktu poslouchání, kdy je mluvčí přímo před námi či se přímo obrací ke mně, jako k „Ty“, jemuž je vyprávění určeno.³⁰

Co se ještě pojí s vypravěčem, se schopností vyprávět, se schopností tvořit vyprávěním obrazy, se sugestivností vypravěče, shrnuje Mukařovský ve své studii k *Babičce*: „...*při četbě Babičky nevidíme scény před sebou jen jako obrazy nebo sochy, nýbrž jsme v nich* (zvýraznění M.Ch.). *Obklopují a zalévají nás ze všech stran a útočí současně na všechny naše smysly.*“³¹ Němcová dle Mukařovského stylistickými prostředky vytváří dojem, že jsme uvnitř situace, uvnitř fikčního univerza. Tato zkušenost se velmi blíží sugestivní schopnosti orálního vypravěče, v díle Němcové bychom mohli spatřit určité záškrby minulosti, tradice, zároveň je v *Babičce* bytostné sepětí s venkovem, tedy jeden druh Benjaminova archetypu vypravěče. Rozdíl je však znovu v tom, že my se sice „cítíme ve scénách“,³² ale záměrně klademe důraz na sloveso „cítit se“, což bychom zde mohli legitimně uvést do figury „zdání“, není to samé, jako „být v situaci“, být vtažen přítomným vyprávěním do aktuálního toku příběhu – určité specifické nečasovosti neboli zpřítomňování minulého v jednom okamžiku, který již znovu ulpívá do minulosti. Právě proto Benjamin říká, že autentické vyprávění je: „*Výraz doby, kdy se časem nešetřilo.*“³³ Pojem vypravěče je, dle našeho názoru, bytostně pre-literární, vědomý důraz na paměť a okamžik vyprávění se touhou po vyprávění a poslouchání bytostně odlišuje od vyprávění psaného. Vypravěčova pre-literárnost je bytostným archetypem, pro modernismus archetypem neznámým, spíše „snem“ z minulosti. Vypravěč nemůže být nikdy plně svázán do aktu zapisování – vědomě neužíváme pojem psaní, protože zapisování vyprávění, což je historicky první fáze, je odlišné od vlastního psaní – a proto nemůže být také svázán jakoukoliv literární konvencí. A to jednoduše proto, že žádná literární konvence ve „zlaté době“ vyprávění neexistuje.

Celý tento úvodní exkurz měl ilustrovat nárok na autenticitu vyprávění, na pojem vypravěče z hlediska svébytné estetické pozice; přičemž jsme ne zvolili citované autory arbitrárně, z ohledu pre-

²⁸ H. Arendtová: *Vita activa*, str. 249

²⁹ W. Benjamin: *Vypravěč*, str. 221

³⁰ Do vyprávění se otiskne osobnost vypravěče, psaná podoba vyprávění je však odlišná od orálního vyprávění

³¹ J. Mukařovský: *Pokus o slohový rozbor Babičky Boženy Němcové v Studie II*, str. 237 – 249, Brno: Host, 2007, str. 240

³² „Při četbě jsme v nich.“ To „jsme v nich“ skončí s odklopením zraku od textu, atd...kdežto orální vypravěčská tradice zaujímá celý prostor.

³³ W. Benjamin: *Vypravěč*, str. 222, citace Valéryho

literárního můžeme vidět, že psaní je odvozeným otiskem orálního vyprávění, tedy je zde prim aktuálního vyprávění nad vyprávěním reprodukováným aktem zapisování. Nyní tedy přejdeme k aplikaci dosavadních poznámek na *Utrpení starého Werthera*.

Čtenář, který otevře toto rané Hrabalovo dílo a začne číst, se právem bude cítit dekontextualizován. Ihned od začátku se na recipienta řítí přívál slov, jde o hypertrofovanou promluvu neznámého vypravěče, neboli: dokážeme sice poznat, že se něco sděluje, ale nevíme, kdo vypráví, není zde také žádné „Ty“ ve fikčním světě, monolog je plný obrazů a vložených vyprávění, které však jen málokdy dosáhnou svého završení, jde o neustále znovu se opakující vyprávění, nebo spíše o neustále znovu začínající vyprávění. Můžeme říct, že rozpoznáme „co“ textu, ale nevíme „proč“, jde o jakýsi rozehraný smysl, který je spojen s „odsunutým“, nesamozřejmým významem, základní problém však je, že vyprávění právě za tímto významem, za „proč“ textu míří,³⁴ kdežto *Utrpení starého Werthera* na svém konci nic neodhaluje.

Pokud bychom se snažili jít po stopách narativního syntaxu, naše snaha zůstane nevyslyšena.

Pelán výstižně shrnuje: „*Z Pepinova verbálního projevu se napřeskáčku, a mimo jakoukoli hierarchizaci, vynořovaly ty nejrozmanitější prvky – historky, scénky, dialogy, reklamní hesla, citáty nejrozličnějšího původu, myšlenková klíče - , strhávány do homogenního proudu ničím neartikulované promluvy naprosto neodhadnutelným, parasurrealistickým asociativním mechanismem.*“³⁵

Nejsme tedy uvedeni do kontextu sdělovaného, nemáme zde vypravěče, který by nás pomocí své osmyslňující perspektivy provázel fikčním světem a zároveň jej interpretoval. Tím myslíme, že promluva není významově ukotvená, jen pro ilustraci: „*Povídám až budu mít čas, ale baba furt žvanila: Vy jste poctivej, jako by na tom záleželo, máma povídala potom: Nic si z toho nedělejte, za chvíli mne bude strejda vozit na vozejkku a každej se mě na to ptá, jestli za ní chodím a jestli si ji budu brát, jdu k holičovi, abych si nechal vyholit krk, a tak jsme začali zkoušet divadlo a ona nemůže s tím ani hnout i s výměnou názorů, slečno vy jste krásná,...*“³⁶

Vodítkem k dalšímu rozboru *Utrpení starého Werthera* je pro nás Hrabalova předmluva z roku 1981,³⁷ kde vychází najevo, že zdrojem tohoto jednolitého proudu slov je Hrabalův strýc Pepin (musíme si uvědomit, že naše interpretace založená na figuře pre-literatury, pracuje se strýcem Pepinem jako fyzickou osobou, ne jako s literární figurou), pozdějším zliterárněním figury Pepina se proud vět jistým způsobem kontextualizuje.³⁸ Hrabal byl vlastně zapisovatelem těch nekonečných obrazů linoucích se z Pepinových úst, v košatosti vyprávěného však Hrabal shledával určitý řád (což je značně diskutabilní) a začal být také napjatý, jak bude vyprávění pokračovat.³⁹ Tedy z původního předstíraného údivu (Hrabal byl fascinován Pepinovou hypertrofovanou verbální aktivitou již od mládí)⁴⁰ se vyklubala zvědavost a touha poslouchat. Pepin nazýval ony texty, které vznikly, protokoly, můžeme říci: zápisy.⁴¹

Společně s Pelánem konstatujme, že: „*jeho literární statut /tj. Utrpení starého Werthera/ je značně vratký.*“⁴² Ještě radikálnější, v souladu s naším postojem, je Jankovič: „*Pepinovy nelogičnosti nás*

³⁴ M. Jankovič: *Otevřenost díla a otevřenost textu v Česká literatura 5/2005*, str. 675 - 682

³⁵ J. Pelán: *Bohumil Hrabal: Pokus o portrét*, str. 18 - 19

³⁶ B. Hrabal: *Utrpení starého Werthera*, str. 13

³⁷ B. Hrabal: *Utrpení starého Werthera*, str. 5 – 12, předmluva napsaná v únoru 1981

³⁸ J. Češka: *Psaní Bohumila Hrabala na pomezí literatury*, str.

³⁹ Odkazujeme k Hrabalově předmluvě, viz. výše

⁴⁰ J. Pelán: *Bohumil Hrabal: Pokus o portrét*, str. 18

⁴¹ B. Hrabal: *Utrpení starého Werthera*, str. 7

⁴² J. Pelán: *Bohumil Hrabal: Pokus o portrét*, str. 19

vracejí k autentickému vidění a k prožívání skutečnosti před literaturou.⁴³ Zároveň říká o Pepinovy (když zmiňuje Hrabalovu reflexi Joyceova *Odyssea*): „...který chce být slyšen.“⁴⁴ Důraz Jankoviče na „autentické vidění a prožívání skutečnosti před literaturou“ je velmi blízký k našemu pojetí autentického vypravěče jako pre-literární figury.

Nyní chceme ztotožnit Pepina (jako fyzickou, reálnou osobu) s Benjaminovým archetypem vypravěče. Pepin vypráví příběhy ze svých cest, také je známou figurkou na Polabí,⁴⁵ tedy v sobě spojuje jak prototyp vypravěče – pocestného, tak vypravěče regionálních historek a příběhů. Pepin je oním zašlým archetypem ze starých časů, vypráví o době Rakouska-Uherska, tedy časů toho „již zašlého“, které je ale nutné přítomnit skrze vyprávění. Tento primát řeči jakožto vyprávění příběhů, nekonečného toku metonymicky spojovaných událostí, popisů a dialogů, znovu jasně ukazuje odvozenost zapisování a zapisovat něco neznamená psát literaturu. Hrabal zapisuje to, co má sugestivní sílu v přítomnosti, on byl svědkem, byl tím „Ty“, ke kterému směřovala promluva Pepina, šlo tedy o situačně ukotvený diskurs,⁴⁶ což je však možno říci až v reflexivním čtení a po obeznámenosti s Hrabalovou předmlouvou. Právě vědomí toho, že pouze zapisují to, co je právě řečené, znamená, že se snažím zachytit dozvuk slov a podržet je v přítomnosti, jsem jen mechanismem, strojem otisku, ne svébytným autorským gestem, protože potom, ve značně hypertrofované podobě, by bylo svébytným literárním aktem i například zapisování u soudu. Můžeme tímto také odmítnout tvrzení, že pro Hrabala bylo psaní „existenčním aktem“, rozhodně tomu tak není v případě *Utrpení starého Werthera*. Pepinovo vyprávění je vyprávěním pre-literárním, proto Hrabalův zápis tohoto vyprávění v podobě *Utrpení starého Werthera* s sebou přináší otázku po vymezení literatury.

Snažili jsme se tedy ukázat, že v případě *Utrpení starého Werthera* nejde o plně svébytný tvůrčí akt, nýbrž o zápis archetypu vypravěče, který je však dekontextualizovaným otiskem, a proto i dílem pre-literárním, v němž se nevymezuje vlastní Hrabalův styl, nýbrž jen schopnost zapisovat prototyp archetypálního vyprávění do média, které pro to není vhodné. To, že se pokusíme zapsat autenticitu zkušenosti vypravěče, má dva důsledky: 1) zapíšeme to, co slyšíme – jde jen o otisk, který není svazován literární konvencí, tedy je pre-literární, 2.) podrobíme to, co slyšíme deformaci, dáme vyprávění dle literární konvence určitý časoprostorový řád, vytvoříme postavu vypravěče, která provází vyprávěním, a promluvu kontextuálně ukotvíme. Tím se však zruší prvotní autenticita. Jak jsme měli možnost vidět, Hrabal si v *Utrpení starého Werthera* vybírá první cestu.⁴⁷

Z pozice estetické můžeme vydělit ještě druhý ohled a tím je uchopení *Utrpení starého Werthera* jako ne-literatury (ohled inspirovaný Janem Mukařovským). Vytyčovat pevné hranice mezi oblastí estetickou a mimoestetickou by bylo naivním idealismem, obě oblasti jsou spolu v dynamickém vztahu, protože jakýkoliv předmět i jakékoliv dění se mohou stát nositeli estetické funkce (její význačná vlastnost je libost, kterou vyvolává).⁴⁸ V literatuře funkci estetické konkuruje funkce sdělovací.⁴⁹ Avšak v umění je estetická funkce funkcí dominantní.⁵⁰ Zároveň je také nutné

⁴³ M. Jankovič: *Kapitoly z poetiky Bohumila Hrabala*, str. 34

⁴⁴ Tamt., str. 32

⁴⁵ B. Hrabal: *Utrpení starého Werthera*, str. 7

⁴⁶ G. Gennet: *Hranice vyprávění* v P. Kyloušek (ed.): *Znak, struktura, vyprávění*. Host, Brno 2002, přel. P. Kyloušek, str. 240–256

⁴⁷ Při psaní *Tanečních hodin pro starší a pokročilé* volí Hrabal možnost druhou (viz. předmluva k *Utrpení starého Werthera*, str. 9)

⁴⁸ J. Mukařovský: *Studie z estetiky*, str. 19

⁴⁹ Tamt., str. 21

⁵⁰ Tamt., str. 21

připomenout, že stabilizace estetické funkce je otázkou kolektivu.⁵¹ Mukařovský zavádí pojem kolektivního vědomí a říká, že „*oblast estetická se v kolektivním vědomí jeví především jako systém norem*“.⁵² Pro nás je právě estetická norma důležitým výchozím bodem při reflexi Hrabalova rukopisu. Estetická norma má povahu pravidla, které si činí nárok na platnost neproměnnou,⁵³ zároveň má estetická norma povahu dynamickou, měnící se. Je také bytostně spjata s estetickou hodnotou, norma má svoji hodnotu nezávisle na existenci individua, které může se stanovenou estetickou normou nesouhlasit, to však neznamená, že by tím mohlo popřít její kolektivní závaznost.⁵⁴ Norma však nikdy nedosáhne charakteru absolutní platnosti, vždy je zde možnost ji překročit, čím se ukazuje její podmíněnost historická, její proměnlivost v čase.⁵⁵ Normy se přetvoří svou aplikací.⁵⁶

Můžeme tedy shrnout, že v každé společnosti panuje určitá estetická norma, respektive v každé oblasti umění se určitá estetická norma uplatňuje. Literatura v Československu v 50. letech minulého století byla pod diktátem určité ideologie, která zároveň vytvářela i jistou estetickou normu.⁵⁷ Důraz byl zejména kladen na propagandu, budování kultu socialismu atd... Samozřejmě bychom našli i díla, která stávající estetickou normu přesahovala, ale nejednalo se o tak zásadní počiny, aby se celá norma změnila, proměna byla spíše postupného rázu.⁵⁸

Můžeme říct, že v roce 1949, kdy je *Utrpení starého Werthera* zapsáno, Hrabal absolutně nedodrží dobou estetickou normu. Obrazy ze starého Rakousko-Uherska, které kreslí Pepin po zdech malého Hrabalova pokoje, se naprosto míjejí s ethosem budování socialismu a jeho oslavování. Jak již bylo řečeno; Pepin je archetypálním vypravěčem minulosti, který se nedá svázat nárokem literární konvence. *Utrpení starého Werthera* dobou estetickou normu nenaplnuje. Nedrží se standardní literární konvence, dílo však nebylo v době svého vzniku vydáno, tudíž nemělo žádný reálný efekt na možnou přeměnu estetické normy. U tohoto díla je důležitý i reflexivní pohyb. Když jsou vydány v roce 1963 *Taneční hodiny pro starší a pokročilé*, jde o přepis *Utrpení starého Werthera*. Je zde zřetelný příklon k akceptaci literárního diskurzu; to můžeme doložit srovnáním úvodních sekvencí, kdy, jak již bylo řečeno výše, při čtení *Utrpení starého Werthera* se čtenář cítí být dekontextualizován, není zde žádné „Ty“ ve fikčním světě, ke kterému by se vypravěč obracel a tudíž je nesnadné, ba téměř nemožné, rozmluvu významově interpretovat, ani se nám nepodaří rozkrýt narativní syntax. V úvodní sekvenci *Tanečních hodin pro starší a pokročilé* je však situace naprosto odlišná: „*Tak jako za vámi, slečno, tak jsem nejraději chodíval za krásnýma slečnami ke kostelu, ne že bych holdoval církvi, ale tam vedle fary byl takovej krámeček a v tom obchůdku prodával nějakej Altman obnošený šicí stroje, americký dvoupérový gramofony a hasící přístroje značka Minimax, a ten Altman jako vedlejší zaměstnání sháněl pro celej okres krasavice do hospod a barů a ty slečny často spávaly u toho Altmana v zadním pokojíčku, nebo když přišla léta, tak si ty dámičky postavily na zahradě stan a pan děkan se rád chodil procházet pdole plotu, to ty fešandy si tam daly gramofon a zpívaly a kouřily a*

⁵¹ Tamt., str. 25

⁵² Tamt., str. 25

⁵³ Tamt., str. 27

⁵⁴ Tamt., str. 27

⁵⁵ Tamt., str. 30

⁵⁶ Tamt., str. 30

⁵⁷ K tomuto tématu viz: *Zlatá šedesátá Česká literatura, kultura a společnost v letech tání, kolotání a...zklamání*, k vydání připravila R. Denemarková. Ústav pro českou literaturu, Praha 2000 a také *Ideologie a imaginace*, Univerzita Palackého v Olomouci 2006, ediční řada AUP

⁵⁸ Tento ohled estetický nutně neznamená podávat výčet literárních děl, která vycházela v 50. letech, naše pozice pracuje spíše s kategorií možnosti

v plavkách se opalovaly, no něco nádherná, jak v nebi to tam vypadalo, jak v ráji, proto pan děkan tak rád chodil podle plotu na revizi, protože měl na kaplany smůlu, jeden kaplan mu ujel s jeho sestřenicí do Kanady, druhý přestoupil do československé církve a oženil se, a ten třetí přestoupil zázak a přešel plot ke krasavicím, že se z nešťastné lásky zastřelil, revolver nebo brovnink, to je zbraň, na kterou doplatí každé...⁵⁹

Vidíme, že je zde nějaké fikční „Ty“, ke kterému se vypravěč skrze svoji promluvu obrací, jsme uvedeni do kontextu, že někdo někomu něco vypráví, zároveň je toto vyprávění i zakončeno, kdy se znovu dostává na scénu slečna, tentokrát již v pohledu vypravěče.⁶⁰ Máme zde určitou výchozí situaci, která směřuje ke svému konci a je určitým způsobem literárně ukotvená skrze hypertrofovanou metonymickou promluvu vypravěče, jde o literárně kultivovanou promluvu,⁶¹ zároveň by se nám podařilo rozklíčovat narativní syntax, čím se nám otevírá určitý významový horizont.

V návaznosti na Lubomíra Doležela bychom mohli říct,⁶² že *Taneční hodiny pro starší a pokročilé* jsou moderní prózou, je zde použita osobní ich-forma, ta je spojena s přímou řečí postavy, která přejala konstrukční funkci. Motivy zavedené osobním vyprávěním mají stupeň autentičnosti závislý na jeho spolehlivosti. Vypravěč zakládá svou autentifikační autoritu na tom, že sděluje jen ty události, které zná. Jestliže vypravěč zavádí motiv a nezná jej z osobní zkušenosti, jmenuje zdroj své informace. Svoji autoritu autentifikace tedy zakládá na mottu: vypovídej jen o tom, o čem můžeš podat věrohodnou zprávu.⁶³ Ona věrohodná zpráva je již diskutabilním prvkem, proto bychom mohli Pepina označit za nespolehlivého vypravěče, který má v narativu potlačenou funkci jednání, pokud bychom parafrázovali Berkeleyho, tak být znamená vyprávět, zároveň je toto vyprávění dáno do reflexivní blízkosti na základě určitého paradigmatu,⁶⁴ což je rozdíl *oproti Utrpení starého Werthera*.

Lze vidět, že jsou od sebe, přes zdánlivou blízkost, oba texty značně odlišné. *Taneční hodiny* vycházejí v polovině 60. let, kdy je doba přístupnější literárním experimentům (například rané prózy Věry Linhartové),⁶⁵ tedy se postupně mění estetická norma, která byla určující pro 50. léta. *Taneční hodiny* tedy mohou mít reálný dopad na proměnu estetické normy, zároveň lze u nich vidět určité „zliterátštění“ (v kontrastu s *Utrpením starého Werthera*). Reflexivní pohled, který je nesen znalostí, že *Utrpení starého Werthera* bylo předobrazem *Tanečních hodin pro starší a pokročilé*, s sebou nese již určitý zvýznamňující kontext; předobraz literatury, literární status *Utrpení starého Werthera* je vratký, jak už v ohledu pre-literárním, tak i z toho důvodu, že z pohledu estetické normy 50. let jde o dílo bytostně ne-literární, nesplňující žánrové konvence.

Nevydání *Utrpení starého Werthera* znamená nemožnost zařadit rukopisu pod pojem uměleckého díla z hlediska pohledu estetické normy, dílo si nenárokuje změnit normu ani ji zasahovat, není zde nárok na akceptaci postupů klasického vyprávění, protože jde o dílo „neviděné“, nárok na uměleckost je tímto zpochybněn, stejně tak jako nárok na pojmání *Utrpení starého Werthera* jako díla literárního.

Dílo nesplňuje ani základní kultivaci literární promluvy, chybí literární stylizovanost promluvy, promluva je značně nesymetrická a z toho důvodu těžko čitelná, jde spíše o budování a prohledávání

⁵⁹ *Sebrané spisy Bohumila Hrabala 5*, str. 9, citace podle M. Jankovič: *Kapitoly z poetiky Bohumila Hrabala*, str. 33

⁶⁰ Máme na mysli konec díla

⁶¹ J. Češka: *Psaní Bohumila Hrabala na pomezí literatury*

⁶² L. Doležel: *Narativní způsoby v české literatuře*, Praha: Československý spisovatel, 1993

⁶³ Tamt.

⁶⁴ J. Češka: *Psaní Bohumila Hrabala na pomezí literatury v Slovo a smysl 14*, 2011

⁶⁵ S. Richterová: *Proměna subjektu v próze Věry Linhartové v Slovo a ticho*, Praha: Československý spisovatel, 1991, str. 13 - 34

možností literární výpovědi, než o autonomní literární text, za což může právě ona výše zmiňovaná syrovost, bytostná ne-literárnost; jinými slovy: předobraz není obrazem samotným.

Ruský formalismus

Další, druhou, pozicí, ze které můžeme reflektovat statut Hrabalovy rané prózy, je pozice ruského formalismu⁶⁶ a francouzského strukturalismu. Začněme nejdříve ruským formalismem a to z toho důvodu, že historicky předchází francouzskému strukturalismu, a také proto, že francouzský strukturalismus rozpracovává a zároveň podrobuje kritice východiska ruského formalismu. Raný formalismus (Šklovskij, Jakobson, Tomaševskij) stavěl na podloží symbolismu a symbolistického zájmu o formu, kterou chápal jako životaschopný komunikativní nástroj, autonomní, vyjadřující sebe sama, schopný pomocí mimoslovních rytmických, asociativních a konotativních prostředků jazyk natáhnout za hranice jeho každodenního sepětí významů. Formalisté považovali za svůj hlavní zájem literární strukturu: rozpoznání, oddělení a objektivní popis příznačných vlastností literatury a užití fonologických prostředků literárního díla.⁶⁷ Umění je pojímáno jako autonomní. Právě pojetí literatury jako jakéhosi *langue*,⁶⁸ jako autonomní, vnitřně soudržné, sebelimitující a sebeospravedlňující struktury je jedním ze zásadních znaků formalismu.⁶⁹

Jakobson se zajímá o dvě základní rétorické figury a to o metaforu a metonymii. Spatřuje v nich charakteristické mody binárně protikladných polarit, opřené o dvojstranný proces selekce a kombinace, které vytváří jazykové znaky. Kombinatorický (syntagmatický) proces se projevuje v soumeznosti a jeho povaha je metonymická.⁷⁰ Můžeme říci, že *Utrpení Starého Werthera* je v tomto případě budováno pomocí metonymie, na základě soumeznosti, kdy jedno vyprávění je narušováno vyprávěním jiným z toho důvodu, že nějaká situace či jen popis pohledu, reklamního nápisu, oděvu a podobně, je soumezná se situací jinou a na ní navazující, ne narativně, v rámci vygradování příběhu, ale pozornost se překlopí na odlišný „obraz“, na jinou asociaci, čímž je tak přímo implikována neukončenost vyprávění. Dále se Jakobson věnuje⁷¹ řečové události, upozorňuje na šest konstitutivních činitelů, které tyto situace utvářejí. Veškerá komunikace se skládá ze sdělení iniciovaného mluvčím, cílem tohoto sdělení je adresát. Sdělení vyžaduje kontakt mezi mluvčím a adresátem, musí být formulováno pomocí kódu⁷² (řeč, čísla,...), sdělení musí odkazovat na kontext, sdělení nepřenáší veškerý význam řečového aktu, ale značná část toho, co je sdělováno, se odvozuje z kontextu, kódu a prostředku kontaktu. Každý z těchto šesti činitelů má odlišnou funkční úlohu. Pokud je komunikace orientována na kontext, tak dominuje poznávací funkce, je-li komunikace orientována k mluvčímu sdělení, dominuje emotivní funkce, k adresátovi dominuje konativní funkce, ke kontaktu převažuje fatická funkce, jestliže na kód, tak převažuje funkce metajazyková, pokud na sdělení samo o sobě, tak převažuje funkce poetická neboli estetická.⁷³

Kam ale zařadit *Utrpení starého Werthera*? Řekli jsme již, že čtenář je dekontextualizován hyperbolizovanou promluvou vypravěče, „Ty“ fikčního světa není v textu přítomno, hyperbolizace by

⁶⁶ Mazal zmiňuje, že Hrabal díla ruského formalismu znal, viz. T. Mazal: *Spisovatel Bohumil Hrabal*, str. 276 a 279

⁶⁷ T. Hawkes: *Strukturalismus a sémiotika*, Brno: Host, 1999, překl. O. Trávníčková

⁶⁸ Tamt., dichotomii *langue* a *parole* zavádí F. De Saussure v *Kurzu obecné lingvistiky*, Praha: Academia, 1960, překl. F. Čermák

⁶⁹ T. Hawkes: *Strukturalismus a sémiotika*

⁷⁰ Tamt.

⁷¹ Tamt.

⁷² Srovnej s U. Eco: *Teorie sémiotiky*, Praha: Argo, 2009, překl. M. Dorazil

⁷³ T. Hawkes: *Strukturalismus a sémiotika*

měla implikovat emotivní funkci, ale my nejsme schopni rozpoznat význam jednotlivých sdělení. Funkce poetická je, jak bylo zmíněno výše, velmi problematická. Můžeme konstatovat, že se znovu dostáváme do pozice nemožnosti uchopit *Utrpení starého Werthera* jako literární dílo. V případě že bychom uznali funkci poetickou jako určující, přijdou na řadu další námitky a překážky, které se snažíme rozpracovat níže.

Později si však formalisté uvědomili, že význam obvykle přenášený slovy, není možno od samých slov oddělit, neboť žádné slovo nemá jeden jednoduchý význam.⁷⁴ Šklovskij se zajímá o proces ozvláštňení a o fabuli, neboli se zajímá o to, co je románové narativní struktury vlastní.⁷⁵ Dle Šklovského je cílem umění dát pocit věcí jako faktů vidění,⁷⁶ ne jako faktů poznání. Metoda umění je metoda ozvláštňení věcí a umělecké dílo je schválně vytvořeno proto, aby vyvádělo z automatismu vnímání.⁷⁷

Šklovskij rozlišuje mezi fabulí (materiálem) a syžetem. Syžet představuje způsob jakým je fabule uchopena, neboli syžet je téma, do něhož jsou vepsány různé situace, například motivy.⁷⁸ Fabule je prostou základní posloupností událostí. Pro nás je důležité východisko, že literární dílo má nějaký příběh a také syžet, uchopení příběhu. Pokud ale ve vyprávění nedojde k rozuzlení, ztrácíme pocit syžetu.⁷⁹ Z tohoto ohledu můžeme zmínit, že *Utrpení starého Werthera* nemá rozuzlení, podle Šklovského by tedy vypadal aspekt syžetu, což pro nás znamená ne-literárnost, prostá posloupnost událostí není uměleckým dílem. Celou situaci bychom ještě mohli zachránit tím, že poukážeme ke speciální technice rámcování. Jde o způsob uvádění množství povídek, při němž jednající osoby nám vykládají povídku následující atd. do nekonečna,⁸⁰ až nakonec je první povídka zcela zapomenuta (tento způsob je speciálně indickým, říká Šklovskij).⁸¹ Důležité jsou však dvě tvrzení (když pomineme, onen kulturní aspekt – že tento způsob je nejvíce patrný v indické literatuře), které nám znovu stojí v cestě při trvání na konstatování, že *Utrpení starého Werthera* je autonomním literárním dílem. Zaprvé důraz na to, že „jednající osoby vykládají nám povídku následující“, avšak v *Utrpení starého Werthera* je u vypravěče funkce akční naprosto zatlačena do pozadí a také máme vypravěče jen jednoho. Druhým problémem je, že se vypráví „až do nekonečna, až nakonec je první povídka zcela zapomenuta“, to, že je kladem důraz na substantivum povídka znamená, že jde o sled ukončených vyprávění (výchozí situace, směřování k rozuzlení, rozuzlení), tento sled však obsahuje velmi mnoho takovýchto ukončených vyprávění, což vede k zapomnění povídky první. *Utrpení starého Werthera* však není povídkovým cyklem. Poslední možností je zkusit aplikovat moment ozvláštňení. Ten je ale velmi specifický – spočívá v používání metafor. Staví na tom, že slova nemají jeden striktně daný význam, zároveň je spojen se syžetem a s kultivací literární promluvy, abychom ji mohli považovat za autonomní umělecké dílo. Jak jsme však zmínili výše, *Utrpení starého Werthera* nesplňuje ani jednu z těchto kategorií, z hlediska Šklovského by šlo o ne-literaturu.

Postupme dále k Tomaševskému.⁸² Na úrovni textové analýzy navrhl Tomaševskij pojmy, které popisují povrchovou strukturu narativního díla.⁸³ Motiv znamená nejmenší část tematického

⁷⁴ Srovnej s pozdní Wittgensteinovou filosofií, L. Wittgenstein: *Filosofická zkoumání*, Praha: Filosofia, 1993, překl. J. Pechar

⁷⁵ V. Šklovskij: *Teorie prózy*, Praha: Akropolis, 2003, překl. B. Mathesius

⁷⁶ Tamt., str. 14, srovnej s Mukařovským

⁷⁷ Tamt., str. 22

⁷⁸ Tamt., str. 27

⁷⁹ Tamt., str. 66

⁸⁰ Srovnej s T. Todorov: *Lidé a vyprávění: Tisíc a jedna noc v Poetika prózy*, str. 126 - 141

⁸¹ V. Šklovskij: *Teorie prózy*, str. 57

⁸² B. Tomaševskij: *Teorie literatury*, Praha: Lidové nakladatelství, 1970, překl. R. a K. Štindlovi

⁸³ H. P. Dannenbergová: *Vývoj narativní struktury a pojem plot v Aluze 3/2007*, str. 74 – 88, překl. T. Kubíček

materiálu, Tomaševskij rozlišuje mezi dynamickými a statickými motivy podle toho, zda znamenají proměnu situace, nebo nikoliv; jako i mezi vázanými a volnými motivy podle toho, zda jsou nepostradatelné pro kauzální strukturu příběhu, či nikoliv. Dále definuje fabuli jako aktuální časový a kauzální pořádek událostí, syžet naproti tomu jako ty samé události zapojené a propojené v díle (neboli fabule odpovídá na otázku: Co? a syžet na otázku: Jak?). To se pojí s tvrzením, že poetický diskurz ozvláštňuje objekty a struktury, které zevšedněly každodenním kontaktem v životě. Pokud bychom se tuto teoretickou koncepcí pokusili aplikovat na *Utrpení starého Werthera*, zjistíme, že v textu je naprostá absence volných (ty mají co dělat se syžetem – například jde o popis prostředí, atd..) a vázaných motivů, respektive nevíme, který motiv znamená proměnu situace, a který nikoli a to zejména z toho důvodu, že promluva je dána metonymicky a zároveň nemůžeme vysledovat fabuli. Jak ale jinak rozlišit mezi volnými a vázanými motivy, než znalostí struktury příběhu, neboli jediné po tom, co jsme si dílo přečetli, můžeme určit ten který motiv buď za volný či vázaný. Jakmile se však tato možnost zdá jako naprosto zbytečná, je zcela nasnadě pochybnost o literárním statutu díla, každá zmíněná věc má v příběhu určitou funkci, ale když nemáme příběh, nemáme ani důvod pro to, aby zmínky o věcech odkazovaly k významu a postavení v celkové konstituci textu. Neboli; jakmile je promluva nesena určitou subjektivní sémantikou, bez nároku na posloupný sled událostí a tudíž ani nesměřující k rozuzlení a zároveň je akční funkce vypravěče naprosto potlačena, pak Tomaševského rozlišení pozbývá smyslu, v jeho očích by *Utrpení starého Werthera* bylo dílem ne-literárním. Zmíňme ještě Proppa a jeho *Morfologii pohádky*⁸⁴ a to z toho důvodu, že francouzský literární strukturalismus Proppovu pozici rozpracovává a podrobuje detailní kritice. Propp se zabývá materiálem kouzelných pohádek, snaží se ji zkoumat z hlediska funkcí (činností) jednajících osob. Mění se pojmenování jednotlivých osob nebo věcí, ale nemění se jejich funkce, předběžné určení je, že funkcí je málo a postav mnoho. Důležité pro nás je, že funkce nesmí být nikdy spojována s postavou svého nositele, funkci vymezíme podstatným jménem vyjadřující jednání. A jednání nelze vymezit bez jeho zřetele k jeho situování v příběhu. Z toho vyplývá, že je nutno počítat s tím významem, který má daná funkce v průběhu děje. Rovnou řekněme, že Propp konstatuje existenci 31 funkcí. Funkce následující vždy vychází z funkce předchozí, pokud si nejsme jisti jejím významem, je nutné se podívat na funkci předchozí.⁸⁵ Pohádka začíná výchozí situací (ta však ještě není samotnou funkcí!), která je dána nějakým deficientním stavem a poté následuje samotné vyprávění. Syžet je tedy u všech pohádek stejný, zároveň většina činů postav je motivována dějem, Propp rozeznává sedm účastníků děje (viz. Greimas níže), dále se řeší otázka klasifikace. Pro nás je však důležité schéma základní struktury: deficientní stav, začátek vyprávění (vyprávění = cesta za nastolením rovnováhy), nastolení rovnováhy. Samozřejmě, že materiál zkoumaný Proppem je zcela odlišný od materiálu našeho (kouzelná pohádka x rukopis Bohumila Hrabala), tedy *Utrpení starého Werthera* nelze interpretovat z hlediska Proppova vymezení funkce (jak už bylo řečeno – vypravěč má naprosto odepřenou akční funkci, motivovanost činností tedy nemůže být dána dějem, motivovanost vyprávění není spjata s výchozím deficientním stavem, atd...), bylo však nutné Proppa zmínit z hlediska následující kapitoly, kdy recepce Proppa určuje pojetí narativní struktury u Bremonda (například Ricoeur se Proppovi také věnuje).

⁸⁴ V. J. Propp: *Morfologie pohádky v Morfologie pohádky a jiné studie* str. 11 - 123, Jinočany: HaH překl. M. Červenka, M. Pittermannová, H. Šmahelová

⁸⁵ K recepci Proppa viz. P. Ricoeur: *Čas a vyprávění II.*, Praha: Oikoymenth, 2002, překl. M. Petříček

Francouzský literární strukturalismus

Nyní přejdeme k pozici francouzského literárního strukturalismu. Začneme Todorovovým vymezením literatury, kterou předkládá v *Poetice prózy*.⁸⁶ Todorov zde rozlišuje dvě hlediska, z nichž lze uchopit literární text: interpretaci (kritiku) a poetiku. Zatímco kritika spatřuje předmět poznání v samotném textu, zkoumá jeho originalnost, snaží se zjistit, co text znamená, usiluje o pojmenování smyslu díla, poetika usiluje o poznání obecných zákonů, které řídí zrod každého díla, avšak na rozdíl od jiných věd, hledá tyto zákonitosti v samotném textu. Předmětem poetiky není literární dílo samo o sobě, ptá se na vlastnosti literárního diskurzu, zajímá ji ona abstraktní vlastnost, kterou Todorov nazývá literárnost. Poetika se ptá, co má dílo s literaturou společného. Cílem poetického výzkumu je navrhnout teorii struktury a funkce literárního diskurzu. Poetika se zabývá abstraktními strukturami, jimž říká popis nebo děj nebo narace. Vztah mezi poetikou a strukturalismem záleží na chápání širě slova strukturalismus. Pokud jej chápeme v širokém pojetí, tak poetika je ryze strukturalistická v tom, že jejím předmětem je abstraktní struktura. Literatura není promluva, která může být nebo být musí – na rozdíl od vědecké promluvy – nepravdivá, je to promluva, pro niž je příznačné, že ji vůbec nelze ověřit, není ani pravdivá, ani nepravdivá a klást tuto otázku nemá smysl: vždyť právě tím je definován její status „fikce“. Tak tedy žádná věta literárního textu není ani pravdivá ani nepravdivá. Na základě iluze realismu kvantifikujeme tenkerý text jako pravděpodobný.

Také se rozlišuje na příběh a diskurs, což je distinkce rámcově podobná formalistické distinkci na fabuli a syžet. Pokud bychom chtěli *Utrpení starého Werthera* podrobit analýze a hledali bychom abstraktní strukturu textu, nutně se dostaneme k neuskutečnitelnému úkolu. Narativní syntax také není možné sledovat, nemožnost aplikace pojmosloví spočívá zejména v agresivnosti vyprávění, v dekontextualizaci, tudíž nám prvotní nárok na „literárnost“, kterou Todorov vymezuje literární diskurs, nijak nepomůže při strukturální analýze *Utrpení starého Werthera* (s tím se například pojí i neexistence fikční kauzality, kauzalita je spíše ideologická, ale ideologie je svým způsobem zakotvená v subjektivní sémantice, která je ale v *Utrpení Starého Werthera* držena přímo jen na úrovni popisu a zároveň chaosu, bez jakékoliv kultivace). Ukázali jsme totiž, že právě o literárnosti *Utrpení starého Werthera* lze pochybovat. Mohli bychom ještě odkázat k Todorovově rozboru *Tisíce a jedné noci*.⁸⁷ Avšak zde má vyprávění jediný cíl pro vypravěče – zůstat naživu, okouzlit řečí, jde o „existenční situaci“, proto technika knihy spočívá ve struktuře vložení. Do hlavního příběhu se vloží další příběh, většinou se tak reaguje na příchod nové postavy, aby se ospravedlnila její existence tady a teď. Důležitým charakterem však je, že některé příběhy jsou jako doplňky, jiné přímo navazují na řečené dříve. V *Utrpení starého Werthera* žádný z těchto mechanismů nefunguje.

Co je dále určující pro Todorovovu tematizaci literatury (prózy) je, že po konstrukci událostí, z nichž se skládá příběh, se pouštíme do jeho reinterpretace, jež nám umožňuje konstruovat jednak charakter, jednak myšlenkový a hodnotový systém spočívající v textu, což je znovu nemožné aplikovat na Hrabalovo *Utrpení starého Werthera*, oproti tomu v povídce *Kain* můžeme určit kauzalitu, rekonstruovat příběh, určit kontext situace, atd...Musíme ale dodat, že postup interpretační budeme používat při sledování určitých dílčích motivů v Hrabalově psaní.

Další zástupce francouzského literárního strukturalismu Algirdas Greimas říká, že binární opozice, které lze najít v literárním dílu (už to by bylo velmi komplikované v *Utrpení starého Werthera*) tvoří podklad pro aktantní model,⁸⁸ z jehož struktury se odvozují povrchové struktury jednotlivých příběhů

⁸⁶ T. Todorov: *Poetika prózy*, str. 11 - 23

⁸⁷ T. Todorov: *Lidé a vyprávění: Tisíc a jedna noc v Poetika prózy*, str. 126 - 141

⁸⁸ H. P. Dannenbergová: *Vývoj narativní struktury a pojem plot v Aluze 3/2007*, str. 74 – 88, překl. T. Kubíček, A. Greimas: *Semantique structurale*, Paris: Larousse, 1966

a jenž tyto příběhy generuje. Aktant může být ztělesněn konkrétní postavou nebo může spočívat ve funkci více postav vzhledem k jejich úloze ve skryté opoziční struktuře příběhu. Gremais redukoval sedm Proppových účastníků děje do tří párů opozičních aktantů, ve kterých chce Gremais vyjádřit strukturní vztahy mezi nimi (1. Subjekt versus objekt, 2. Dárce versus příjemce, 3. Pomocník versus protivník). V lidové slovesnosti lze podle něj rozpoznat tři distinktivní struktury (1. Smluvní struktury – porušení smluv, obnovení, 2. Výkonné struktury – zkoušky, zápasy, úkoly, 3. Disjunktivní struktury – pohyb, odjez, příjezd).⁸⁹ Jak lze ale toto schéma aplikovat na *Utrpení starého Werthera*? Jakmile se nám rozpadl narativní syntax, máme absenci příběhu, je toto teoretické schéma (revidující Proppa) aplikovatelné na dílo, které má tyto atributy, kde můžeme rozeznat binární opozice a základní situace. V *Utrpení starého Werthera* není žádná druhá fikční postava, která by konala něco, co by se přímo promítalo do vyprávění. *Utrpení starého Werthera* by v rámci této teorie bylo považováno za ne-literaturu, za dílo, které nemá aspekty literární diskurzu, za dílo, které nelze uchopit tímto pojmoslovím.

Bremond redukuje formu příběhu na variace kruhového modelu, jenž se pohybuje prostřednictvím fází zhoršení a zlepšení, zároveň má představu sítě možností, která vychází ze základní struktury elementární sekvence 1. Možnost (virtualita) – cíl, o něž se usiluje, 2. Aktualizace/absence aktualizace, 3. Dosažení/nedosažení cíle. S tím je spojeno tvrzení, že dynamika příběhu spočívá na trvalém napětí mezi měnicími se ději (zlepšení a zhoršení) a procesy, které se pokoušejí něco zachovat. Bremond dále říká, že každé vyprávění musí začít nějakou deficientní situací.⁹⁰ Vyprávění, které deficientní situací nezačíná je tedy ne-literaturou? A není to právě případ *Utrpení starého Werthera*?

Jako poslední zmíníme teoretické stanovisko Rolanda Barthesa. Jeho zařazení do tradice francouzského literárního strukturalismu může být pochybné,⁹¹ avšak nás pohled je zaměřen na jeho *Úvod do strukturální analýzy vyprávění* a také na dílo *S/Z*.

Základním nosným elementem Barthesova naratologického schématu je dělení (přičemž na začátku *Úvodu do strukturální analýzy vyprávění* zmiňuje, že jde o lingvistiku diskurzu)⁹² na jádra, katalyzátory a indicie v rámci vyprávění. Jádrem Barthes rozumí rizikové místo vyprávění, neboli možnost posunutí děje díky určité situaci (vražda, objevení stopy, atd...), jádra jsou uzlovými body vyprávění, uzlovými body fabule, jádra tvoří osu vyprávění, aby určitá funkce měla tento status důležitosti stačí, „aby akce, ke které odkazuje, otevírala (nebo udržovala či uzavírala) nějakou alternativu pro průběh děje“.⁹³ Katalyzátory naproti tomu zpomalují vyprávění, například pomocí popisu přírody, jsou spjaté s úrovní diskurzu, stejně jako indicie, jež odkazují například k atmosféře, která je důsledkem určitých rétorických figur a stavby diskurzu. Základním nedostatkem⁹⁴ Barthesovy koncepce je značná dvojznačnost užívaných pojmů, nejprve vytyčený protiklad metonymičnosti a metaforičnosti v určitých momentech mizí, neboli jeden moment ve vyprávění může plnit obě tyto funkce zároveň, dále dvojznačnost jádra je způsobena tím, že Barthes se pohybuje jak v perspektivě završeného příběhu, tak příběhu nezavršeného, zároveň vidíme, že Barthesovo schéma je inspirováno

⁸⁹ Tamt.

⁹⁰ C. Bremond: Logika narativních možností v P. Kyloušek: *Znak, struktura vyprávění*, Brno: Host, 2002, str. 118 - 142

⁹¹ J. Češka: *Barthesův strukturalismus? v Ztročený mýtus: Roland Barthes* v J. Fulka, J. Češka: *Popis jednoho zápisu*, Praha: Togga, 2010, str. 183 -211

⁹² R. Barthes: *Úvod do strukturální analýzy vyprávění*, str. 12

⁹³ Tamt., str. 20

⁹⁴ K tomu viz kniha J. Češky, v naší studii nemáme místo se podrobně zabírat kritikou Barthesa

Tomaševského rozlišením na volné a vázané motivy. Máme tedy před sebou Barthesovu analýzu vyprávění, přidáme ještě další ohled, který lze najít v jeho interpretaci Balzacovy povídky *Sarassine* a pokusíme se aplikovat Barthesova východiska na *Utrpení starého Werthera*. V *S/Z* Barthes rozlišuje několik kódů, přičemž v jeho analýze jde o to, ukázat na textu jeho cele označující povahu. Kódy jsou následující: 1.) Hermeneutický kód (tento kód obsahuje všechny jednotky, jejichž funkcí je vyjádřit otázku, odpověď na ni, množství náhodných událostí a nakonec je zde i zakódováno tajemství, které spěje k rozluštění), 2.) Kód sémů a označujících prvků (jde o kód konotací, který užívá narážek a záblesků významu), 3.) Symbolický kód (kód patrného seskupování nebo konfigurací, které se pravidelně v textu různým způsobem opakují, čímž se nakonec vytvoří dominantní vzorec), 4.) Proairetický kód (kód dějů, je odvozen od pojmu proairesis – schopnost racionálně určovat výsledek děje, jde spíše o empirickou bázi kódu), 5.) Kulturní kódy (odkazující, funkce kódu spočívá v ověření rychlým odkazem k zavedeným a kulturním normám).⁹⁵

Pokud bychom chtěli najít v *Utrpení starého Werthera* jádra vyprávění neboli uzlové body textu, půjde o naprosto nesmyslné úsilí, digresivní egomaniakální promluva vypravěče nemá funkce úvodu do děje, který by se pak rozběhl, měl svoje rozuzlení a závěr, uzlové momenty vyprávění se nám nepodaří najít z toho důvodu, že příběhy jsou nedokončené, tudíž význam promluvy směřující k nějakému jsoucnu (předmětu, události) není v rámci retrospektivního procházení textu osvětlen. Jakmile nemůžeme aplikovat kategorii jádra, nemůžeme pochopitelně aplikovat ani kategorii katalyzátoru. Promluva je nesena neustále stejným tempem, maluje obrazy, ty ale nejsou dokončeny, jejich sled je chaotický. Nepovede se nám tedy aplikovat teoretickou konstrukci z *Úvodu do strukturální analýzy vyprávění*. Pokud bychom se pokusili aplikovat teorii kódů ze *S/Z*, povede se nám stejně bezúspěšně. Hermeneutický kód v *Utrpení starého Werthera* není přítomen, v promluvě není záhada, která by spěla k rozluštění – ono kdo vypráví je čistě podružná věc, důležité je to, že se vypráví, otázkou potom je, co nás nutí pokračovat ve čtení textu i nadále, ale to bychom se dostali do oblasti psychologie. V *Utrpení starého Werthera* nelze najít ani kód proairetický a to z toho důvodu, že vypravěči je znemožněna akční funkce ve fikčním světě a ostatní postavy nejsou přítomny jinak než v promluvě, tudíž je absurdní snažit se analyzovat jednotlivé intence postav, které v pravém slova ani nejednají.

Znovu nám vychází nemožnost aplikace určitého teoretického rámce na dílo *Utrpení starého Werthera*, z pohledu strukturalistů (i formalistů – oba směry kladou důraz na děj, narativní syntax a na jednání v literární struktuře) by šlo o dílo ne-literární. Je samozřejmě otázka, jak bychom aplikovali Barthesovy jiné pohledy (například z *Rozkoš z textu*),⁹⁶ ale zde je pochybnost o metodickém zakotvení Barthesova přerývaného psaní.⁹⁷

Inspirační zdroje

Poslední ohled, ze kterého můžeme reflektovat literární statut Hrabalova psaní je založen na Hrabalových inspiračních zdrojích. Tento ohled souvisí s tezí Jakuba Češky o Hrabalovi jako bázlivém autorovi.⁹⁸ Základní linie tematizace této pozice spočívá v naší domněnce, že jakmile je Hrabal afikován psáním/vyprávěním někoho jiného, tak se jeho tvorba podobá tomu co slyšel/četl, a to zejména v období, kdy se konstituuje jeho poetika (v oblasti prózy). Proto je pro nás důležité u dílčích interpretací jednotlivých děl analyzovat i různé vlivy, které na Hrabala působily a také z tohoto

⁹⁵ R. Barthes: *S/Z*, Praha: Garamond, 2007, překl. J. Fulka, str. 32 - 37

⁹⁶ R. Barthes: *Rozkoš z textu*, Praha: Triáda, 2008, překl. O. Špilarová

⁹⁷ J. Češka: *Zotročený mýtus*

⁹⁸ J. Češka: *Psaní Bohumila Hrabala na pomezí literatury*

důvodu jsme si vybrali povídku *Kain (Ostře sledované vlaky)* a *Utrpení starého Werthera*. Právě na těchto dílech se manifestuje bytostná dualita Hrabalova psaní. Jedním pólem je tíhnutí k určité literární konvenci, k používání kultivované promluvy, která má znaky literatury a druhým pólem je tíhnutí k hyperbolizované, dekontextualizované promluvě. Vycházíme jak z pozdních Hrabalových reflexí svých vlastních rukopisů (příčemž máme na paměti, že může jít i o určitou literární stylizaci), tak z názorů různých interpretů, kteří však vlivy neprobádali do důsledků, přesněji řečeno; jejich role v konstituci Hrabalova psaní je zmíněna, ale ne detailně textově doložena.

Jakmile Hrabal vychází, nebo je okouzlen Camusem, Goethem, Rabelaisem, Dantem a Schopenhauerem, tedy jak filosofickými díly, tak literaturou (ať už klasickou či moderní), sám vyprodukuje dílo, které má všechny znaky literární konvence čili se dá mluvit o literatuře (typickým příkladem je právě povídka *Kain*).

Jakmile je však inspiračním zdrojem strýc Pepin, tak se promluva stává hyperbolizovanou, bez literární kultivace a teprve požadavek vydání vede k určitému přepracování a podřízení se klasickým postupům psaní (*Taneční hodiny starší a pokročilé*). Role inspiračních zdrojů (literárních a filosofických) spolu s interpretací povídky *Kain* je záležitostí další kapitoly.

2. Interpretace povídky *Kain*

Tato kapitola se zabývá interpretací povídky *Kain*, která je označována za povídku existenciální (jak interprety, tak samotným Hrabalem). Postup je následující: nejdříve se zaměříme na formální strukturu povídky, přičemž je nutné také zmínit, jak Hrabal buduje atmosféru, upozorníme na riziková místa vyprávění a objasníme motiv tělesnosti. Dále je nutné se kriticky vyrovnat s minulými interpretacemi povídky *Kain*, které jsou značně stručné a používají fráze, na něž není reflektováno, což má přímou spojitost s vyjasněním vlivu existencialismu (zejména Camus) na strukturu povídky; posledním tématem je porovnání *Kaina* s Camusovým *Cizincem* a to z toho důvodu, že někteří interpreti považují hlavní postavu *Kaina* téměř za identickou s Camusovým Mersaultem, což je dle našeho mínění značné zjednodušení a dezinterpretace.

Zmiňme nejdříve ve stručnosti děj povídky: Mladý výpravčí (Bogánek) jede spáchat sebevraždu do Bystřice u Benešova, do místa, kde předtím ještě nikdy nebyl, ve vlaku ale potká průvodčí Mášu, která ho zavede k sobě domů, načež se spolu pomilují. Následující ráno výpravčí zamíří do Bystřice a v hotelu, ve vaně, si podřeže zápěstí. Avšak sebevražda je neúspěšná, je „zachráněn“. V nemocnici do něj „napumpují“ krev dárců a on se cítí jiným člověkem, pokusu o sebevraždu je pro něj vzdálená minulost, jen jizvy na zápěstí tento uplynulý moment připomínají. Výpravčí plánuje budoucnost s Mášou (která je s ním těhotná), má vizi obyčejného rodinného života. Jednou, když už je zpět v práci (padlo na něj také podezření z odbojové činnosti), jede na kole k Máše. V příkopu narazí na zraněného německého vojáka a ukončí jeho trápení. Dále potkává skupinu německých zajatců s českými strážci, několik zajatců se pokusí o útěk a zbloudilá kulka zasáhne výpravčího, který umírá. Než přejdeme k samotné interpretaci povídky, je nutné vyjasnit si pojem existencialismus, kolem něhož se točí nejvíce nedorozumění při interpretaci na povídky *Kain*.

Existencialismus

Existencialismus, to jest filosofie existence, byl velice silný myšlenkový směr s hlubokým společenským dopadem po 2. světové válce. Musíme však zmínit, že nejde o jednotný směr či „školu“

s jednotným filosofickým směřováním,⁹⁹ všichni myslitelé sice vycházejí z existence člověka, avšak každý z nich sleduje svůj vlastní cíl. Existencialismu je tedy vlastní velká různorodost;¹⁰⁰ zmiňme například Martina Heideggera, u něž je v jeho rané fenomenologické práci kladen důraz na analytiku lidské existence,¹⁰¹ můžeme také zmínit Karla Jaspers¹⁰² s jeho analýzou bytí, kdy pojímá filosofii jako hledání bytí a chopení se bytí sebe sama chápe Jaspers jako chopení se existence, ta nám však není dána od počátku, nýbrž musíme znovu a znovu podstupovat boj, abychom ji získali, přičemž Jaspersovi jde o původní zkušenost bytí, která přesahuje všechno částečné. Nechceme zde však podávat interpretace myšlenkových postupů jednotlivých myslitelů, chceme spíše vylíčit vliv existencialismu na společnost po 2. světové válce.

2. světová válka, jako radikálně myšlená událost, je změnou všeho ve všem a posouvá pohled člověka na svoji existenci a na své místo ve světě.¹⁰³ Být ve světě¹⁰⁴ neznamená prostou elementární obsaženost na způsob výskytových jsoucen, být ve světě znamená zaujetí světem a také obeznámenost se světem. Být ve světě znamená to, v čem člověk žije: konkrétní životní vztahy, celek odkazujících a významňujících vztahů, kterým již nějakým způsobem rozumí.¹⁰⁵ Avšak válka, toto rozumění svému okolí, svému světu, radikálně mění. Člověk se ocitá ve světě, který je pro něj jiný, ve kterém je naprostá absence hodnot, Lukács mluví (již v kontextu první války a konci novověku) o „transcendentální bezpřístřešnosti“ (zmiňovali jsme také na začátku naší práce),¹⁰⁶ jde o svět, kterému člověk již nerozumí.¹⁰⁷

Světónázorem před první zkušeností s naprostou změnou všeho ve všem (s 1. světovou válkou) byl utilitarismus,¹⁰⁸ který měl dalekosáhlý společenský dopad, utilitarismus byl nesen touhou po neustálém zvyšování blaženosti pomocí „kalkulu štěstí“. Člověk se v této koncepci stává jen prostředkem k dosažení cíle, tendence utilitarismu souvisí s tím, že 19. století je stoletím pokroku, pokroku až utopického. První světová válka znamenala konec novověku, konec toho, co je nám nějakým způsobem blízké, znamenala zkušenost hraniční situace a bylo jasné, že utilitarismus je neudržitelnou doktrínou. Právě po konci první světové války se na ni objevuje reakce ve formě existencialismu. Pokud pojímáme 2. světovou válku jako ještě radikálnější událost, tak je také reakce na ni silnější, tu můžeme ilustrovat silným vlivem myšlení zaměřeným k existenci (zejména Francie a Německo) na společnost.

Existencialismus staví do popředí svého zájmu analýzu lidské existence, reflektuje určitou sociální realitu a odpovídá na ni, přičemž klade důraz na svobodu jednotlivce a autenticitu pobytu ve světě. Zároveň se myslitelé, kteří udávají poválečný trend myšlení, velmi společensky angažují a sami ve

⁹⁹ R. Thurner, W. Röd, H. Schmidinger: *Filosofie 19. a 20. století III*, Praha: Oikoymenh, 2009, překl. M. Petříček

¹⁰⁰ Zmiňme také teistický existencialismus: M. Buber, G. Marcel

¹⁰¹ R. Thurner, W. Röd, H. Schmidinger: *Filosofie 19. a 20. století III*, str. 221

¹⁰² K. Jaspers: *Duchovní situace doby*, Praha: Academia, 2009, překl. M. Váňa, *Rozum a existencia*, Bratislava: Kaligram, 2003, překl. P. Elexová, *Úvod do filosofie*, Praha: Oikoymenh, 1996, překl. A. Havlíček

¹⁰³ Například T. W. Adorno: *Minima moralia. Reflexe z porušeného života*, Praha: Academia, 2009, překl. M. Ritter

¹⁰⁴ M. Heidegger: *Bytí a čas*, Praha: Oikoymenh, 2008, překl. M. Petříček, P. Kouba, I. Chvatík, J. Němec, str. 74

¹⁰⁵ I. Schussler: *Pobyt a bytí u Martina Heideggera v Reflexe 14*

¹⁰⁶ G. Lukács: *Metafyzika tragédie*, Praha: Československý spisovatel, 1967, překl. E. Hartlová

¹⁰⁷ H. Arendtová: *Mezi minulostí a budoucností*, Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2002, překl.

T. Suchomel, kde je ústředním tématem esejů motiv toho, že minulost již neosvětluje to, co bude následovat, jak tomu vždy v tradici bylo, podobný motiv lze najít i na konci H. Arendtová: *Vita activa*

¹⁰⁸ J. Bentham: *An Introduction to the Principles of Morals and Legislation* (1789) dostupné na:

http://oll.libertyfund.org/index.php?option=com_staticxt&staticfile=show.php?person=172&Itemid=99999999, J. S. Mill: *Utilitarianism* (1863), Canada: Batoche Books Limited, 2001

svých dílech, často i románech, rozvíjejí své myšlenky. Těmito mysliteli jsou zejména Albert Camus a Jean-Paul Sartre. To, že zmiňujeme zrovna tyto dvě jména, není arbitrární výběr. Sartrova slavná přednáška *Existencialismus je humanismus*¹⁰⁹ je hluboce diskutována z hlediska svobody jednotlivce a Camusův *Cizinec*¹¹⁰ a *Mýtus o Sisyfovi*¹¹¹ přináší na světlo problém sebevraždy a absurdity světa, ve kterém člověk žije (interpretaci Camusova myšlení je věnován prostor při konfrontaci *Kaina* a *Cizince*). Jedním z dalších témat existencialismu je také motiv tělesnosti (Maurice Merleau-Ponty,¹¹² který byl ovlivněn tvárovou psychologií), přičemž ta není jen akcidentem subjektivity, nýbrž její nejvlastnější definicí.¹¹³

Existencialismus (zejména Camus) měl na Hrabalovu tvorbu obrovský vliv, avšak v několika případech se s ním i rozchází, nicméně je faktem, že motivy myšlení zaměřeného k existenci (tělesnost, bytí ve světě, absurdita, mezní situace, sebevražda) jsou v Hrabalově rukopise přítomné.

Úvodní sekvence povídky Kain

Pro začátek odcitujme úvod povídky:

„ PŘIŠEL JSEM KE STANIČNÍ KASE a pravil jsem slečince: - Jízdenku. – Kasírka okénkem odpověděla: - A kam, pane výpravčí? – Tu jsem se zamyslel a řekl jsem: - Pojedu, slečno, tam, kam se váš zrak podívá napoprvé. – A slečna, protože myslila, že jde o konverzaci, usmála se: - Jak to, napoprvé? Vždyť na lístky se dívám dennodenně. – A rozesmála se a byl jí viděti zlatý špičák. – Tedy podívejte se mi, slečno, do očí a levou rukou jako pouťový papoušek vytáhněte mou jízdenku, - a zamnul jsem si ruce a myslil jsem, že jsem slečnu kasírku doběhnul. Ale ona byla chytřejší. Odpověděla bez váhání: - Já mohu, pane výpravčí, dávat lístky i potmě. Dala bych vám zase jen ten lístek, který bych já chtěla. – Smála se zase ona a houpala se drze na židli. – Tedy sedmý sloupec, sedmý řádek zprava doleva jako u židů. – Zašeptal jsem a hlas se chvěl. Slyšel jsem potom, kterak jízdenka jest v datovacím stojí proštípnuta. Osvětleným okénkem se naklonila ryšavá kadeř. – Bystřice u Benešova. Dostanu šest korun padesát haléřů. Jste dneska nějak smutný, pane výpravčí. – Řekl jsem: - Tak nějak, - a odvrátil jsem se od ochotných očí.

Pak jsem stál na čáře, kdy možno říci, není noc a je ještě den, kdy možno též tvrditi, že zanikl den a nadešel večer. Na nástupišti připravoval staniční pomocník zavazadla pro služební vůz. Řekl jsem si: - Tedy v Bystřici u Benešova to bude. V městečku, kde jsem nikdy nebyl, v hotelu, kde jsem nikdy nespal. – A bylo mi to divné. Staniční pomocník rozžihl lampu a já, který jsem neměl co si rozsvítiti, jsem seděl na lavičce a odhrnoval špičkou boty zetlelé listí. Odhrábnul jsem vrstvu a uviděl jsem tam kus papíru. Sklonil jsem se a ve světle sirky jsem četl klavírní útržek šlágru: Lásky mé nadešel máj. Když sirka zhasla, opakoval jsem si: - Ano, lásky mé nadešel máj.

Vlak vjížděl do stanice. Nastoupil jsem do neosvětleného protektorátního kupé a tichounce jsem odjížděl. Když jsem míjel na nástupišti stojícího výpravčího, tu tento třikrát svisle zakýval zelenou lampičkou, jakoby kněz vykropoval rakev. Nikdo tentokráte nehrál a já jsem odjížděl za prostým lidským štěstím, dáti svůj život v soulad s myšlenkami. Seděl jsem v kabátě, a protože jsem měl státnici historickoprávní, myslil jsem na rakouský zákon, že sebevrahové mají býti pohřbeni stranou, ve vsí tichosti, anebo vydáni příbuzným k tichému pohřbení. A již bude dán povel setninám červíků,

¹⁰⁹ J. P. Sartre: *Existencialismus je humanismus*, Praha: Vyšehrad, 2004, překl. P. Horák

¹¹⁰ A. Camus: *Cizinec v Cizinec/Pád*, Praha: Rudé právo, 1966, překl. M. Žilina, str. 9 - 93

¹¹¹ A. Camus: *Mýtus o Sisyfovi*, Praha: Nakladatelství svoboda, 1995, překl. D. Steinová

¹¹² M. Merleau-Ponty: *Viditelné a neviditelné*, Praha: Oikoymenth, 2004, překl. M. Petříček, *Struktura chování*, Praha: Filosofie, 2008, překl. J. Pechar

¹¹³ R. Barbaras: *Druhý*, Praha: Filosofie, 1998, překl. J. Fulka

*aby hryzali oči, celé divize budou poslány na má střeva, plíce, a několik armád bude pověřeno, aby ztekly mé kosti stůj co stůj. To všechno v tichosti stranou, stranou. Na to jsem myslel a poslouchal jsem zvolňující se tlukot soukolí, protože vlak zastavoval. Zastavil.*¹¹⁴

Začněme formálním rozbořením. Z uvedené ukázky je zřejmé, v návaznosti na schéma Lubomíra Doležela,¹¹⁵ že vypravěč je ztotožněn se subjektem ve fikčním světě, ten je zároveň hlavní postavou povídky. Můžeme říci, že jde o soustředění funkcí vypravěče a postavy v téže fikční osobě, která je zároveň zdrojem vypravěčského aktu i jeho konstruktem.¹¹⁶ Spolu s Doleželem tedy shrňme: Narativ je nesen osobní Ich-formou, kdy vypravěč je fikční postavou, která se v různé míře podílí na vyprávěném příběhu, v našem případě se podílí v největší možné míře, tedy vypravěč je zároveň hrdinou příběhu. Vypravěč svobodně hodnotí fikční svět a osvětluje čtenáři svoji ideologickou perspektivu interpretace dění ve fikčním světě. Osobní Ich-forma je přímá řeč určité postavy, která přejala konstrukční funkci. Motivy zavedené osobním vyprávěním mají stupeň autentičnosti závislý na jeho spolehlivosti. Vypravěč zakládá svou autentičnou autoritu na tom, že sděluje jen ty události, které zná. Jestliže vypravěč zavádí motiv, který nemůže znát z osobní zkušenosti, jmenuje zdroj své informace.¹¹⁷

V *Kainovi* (i v *Ostře sledovaných vlacích*) lze vidět radikalizaci osobní Ich-formy a to zejména na tom, že vypravěč je schopen popsat svou vlastní smrt, což, jak píše Doležel, zcela popírá principy svědecké výpovědi, které musel osobní vypravěč až dosud přísně dodržovat.¹¹⁸

Můžeme tuto strukturu vyprávění, neboli fokalizaci vypravěče, ukotvit také v návaznosti na Stanzelovu *Teorii vyprávění*, kde je řečeno, že pro vyprávěcí situaci Ich-formy je charakteristická zprostředkovanost vyprávění, která je plně lokalizována ve fikčním světě, zprostředkovatel – vypravěčské Já – je stejně jako ostatní postavy obyvatelem románového světa.¹¹⁹ Jinými slovy: vypravěč v 1. osobě má své „Já s tělem“ lokalizováno ve světě postav.¹²⁰

Víme, že vypravěč je přítomen ve fikčním světě, provází nás jeho osmyslňující perspektiva fikčního dění. Neboli, věci, na kterých spočine „zrak“ vypravěče, nebo o kterých je nutné hovořit, dostávají od vypravěče „cedulku“ se svým významem v narativu v situaci, kdy je o nich referováno.¹²¹ Vypravěč opatřuje věci významy, které vyplývají z jeho ideologicky zainteresovaného pohledu na dění kolem něj. Věci dostávají svůj význam jakoby „zvenčí“, vypravěč skrze tento věcem udělený význam rozumí svému „bytí zde“ ve fikčním světě, čímž se manifestuje vypravěčovo rozumění celku fikčního univerza. Toto rozumění je také podmíněno, heideggerovsky řečeno, náladou,¹²² naladěním, ve kterém se vypravěč ocitá. Proto může jeden moment emotivně označit za potvrzující jeho snahu skoncovat se svým životem a poté, když je do něj „přelita“ krev dárců, onu situaci nerozpoznat v jejím minulém významu, neporozumět jí a tedy neporozumět ani intenci svého minulého jednání. Ona naladěnost je dobře rozpoznatelná v dikci vypravěče, která je na začátku povídky horečnatá, je z ní cítit tenze a nervozita.

¹¹⁴ B. Hrabal: *Kain*, str. 104 - 106

¹¹⁵ L. Doležel: *Narativní způsoby v české literatuře*

¹¹⁶ Tamt.

¹¹⁷ Tamt.

¹¹⁸ Tamt.

¹¹⁹ F. K. Stanzel: *Teorie vyprávění*, Praha: Odeion, 1998, překl. J. Stromšík

¹²⁰ Tamt.

¹²¹ Tento význam lze pak také odhalit v reflexivním ohledu

¹²² M. Heidegger: *Bytí a čas*, str. 161

Tuto tezi si můžeme doložit příkladem: „*Když jsem míjel na nástupišti stojícího výpravčího, tu tento třikrát svíle zakýval zelenou lampičkou, jakoby kněz vykropoval rakev.*“¹²³ V tenzi, horečnaté dikci vypravěče, lze vidět jeho interpretační linii výjevu – vlak je přirovnán k rakvi, právě ona rakev veze vypravěče za smrtí, přičemž ještě dostane požehnání od kněze (výpravčího), přičemž vše končí hostinou, hlavním chodem je vypravěčovo tělo a degustátory jsou červi („*A již bude dán povel setninám červíků, aby hryzali oči, celé divize budou poslány na má střeva, plíce, a několik armád bude pověřeno, aby ztekly mé kosti stůj co stůj.*“).¹²⁴ Vše zapadá do osmyslňující perspektivy osudovosti, situace a jejich vykreslení (použití metafor) mají smysl jen díky afirmaci této osudovosti. Můžeme však říci, že jakmile je vypravěč propuštěn z nemocnice a nosí v sobě vizi na obyčejný život s Mášou, tak by příjezd obyčejného vlaku nevyvolal použití metafor a odkazů k rakvi, smrti. Jiná situace je, když se blíží vlak obsazen Němci a vypravěčovi hrozí smrt, tak čteme: „*Lokomotiva s SSmany se plížila jako pardál.*“¹²⁵ Avšak i zde jde znovu o hraniční situaci, tedy nejde o vlak obyčejný, ale o blížící se riziko možné smrti, které vyvolá ve vypravěčovi afektivní reakci. Ono užití přirovnání, metafor, je bytostně spjata s celkovým aktuálním vypravěčovým pohledem na nastávající situaci, přičemž to, jakou užije metaforu, je založeno na jeho rozumném přítomného okamžiku.

Vypravěč si sice může pamatovat své přirovnání vlaku k rakvi, ale tento pohled by mu byl „cizí“, nová krev z něj totiž udělala jiného člověka.¹²⁶ Proto rozumí tomu aktuálnímu („*lokomotiva se blížila jako pardál*“) a ne minulému, to je pro něj spíše příběhem, který zná, ale nerozpoznává jeho význam vzhledem ke svojí „nové“ identitě (vize obyčejného života), lépe řečeno: ve své nové identitě mu jeho minulé jednání přijde jako téměř nesmyslné (ví, že „svoje naplnil“, ale to neznamena, že plně rozumí tomuto „naplnění“):

„*Nemohl jsem pochopit, jak jsem to mohl udělat, jak jsem si mohl vpálit nůž do zápěstí, aniž by mne to bolelo.*“¹²⁷ Dále (při dialogu s doktorem Gallem): „*Teprve nyní jsem dovedl o tom hovořit, protože jsem to již vykonal, protože jsem svoje naplnil. Proto též se mi dnes můj případ jevil jako neopakovatelný, jedinečný a vzdálený... Vyprávěl jsem doktorovi o někom, kdo umřel, anebo žije, ale já jeho adresu neznám.*“¹²⁸

Prvotní smysl jednání („*naplnění*“)¹²⁹ dostává v reflexivním ohledu nový význam, vtisknutý situaci až *ex post*, tento význam je pervertovaný, literárně stylizovaný („*Ta krev napumpovaná dle maximálních cen ze mne udělala někoho jiného, opatrného, bojácného, literárního*“)¹³⁰. Protože k naplnění nedošlo, šlo o nedokonalé naplnění, ve kterém sám vypravěč uviděl zbytnost svého jednání, jak uvidíme dále. V tomto smyslu mu minulost neosvětluje budoucnost, ale význam situaci lze dát až v reflexivním ohledu, nejde však o „nalezení ztraceného času“ jako spíše o to, že vzpomínka vytváří falešnou paměť, toho, co se stalo a jak se to stalo.¹³¹

Zároveň dikce, užívání metafor, má také zjevně funkci vytváření atmosféry, můžeme použít Barthesovu funkční jednotku indicie,¹³² která je spjata s úrovní diskursivní (můžeme v tomto kontextu

¹²³ B. Hrabal: *Kain*, str. 105

¹²⁴ Tamt., str. 106

¹²⁵ Tamt., str. 135

¹²⁶ Není to ovšem úplně jednoznačné

¹²⁷ B. Hrabal: *Kain*, str. 119

¹²⁸ Tamt., str. 125

¹²⁹ Ono „*naplnění*“ je spíše instinktivní, tento smysl je poté rozveden a naplněn až *ex post*

¹³⁰ B. Hrabal: *Kain*, str. 125

¹³¹ J. Češka: *Falešná paměť literatury*, Praha: Togga, 2009

¹³² R. Barthes: *Úvod do strukturální analýzy vyprávění*, str. 20

také zmínit Tomaševského volné motivy)¹³³, přičemž příkladem může být: „*Pak jsem stál na čáře, kdy možno říci, není noc a je ještě den, kdy možno též tvrditi, že zanikl den a nadešel večer.*“¹³⁴ Odkaz k pochmurné atmosféře – stmívání – má dokreslit celkové vyznění úvodu povídky, aby vyšla najevo korespondence přírody, vnějšího dění, se stavem vypravěčovým a jeho intencí (sebevražda). Dále, s odkazem na Rolanda Barthesa a jeho *Efekt reálného*,¹³⁵ můžeme říci, že Hrabal pracuje s efektem reality. Díky určitým odkazům (protektorátní kupé, Bystřice u Benešova, vlak naplněný SSmany a tak dále) lze povídku *Kain* označit za realistickou, je možné dokonce časoprostorově lokalizovat děj povídky na konec 2. světové války v oblasti středočeského kraje (Máši byt je v Praze). Nyní už víme, kdo vypráví, jakým způsobem vypráví, a také zčásti víme, o čem je vyprávěno.

Povídka začíná nastolením záhady (hermeneutického kódu),¹³⁶ přičemž se v průběhu vyprávění spěje k jejímu vyřešení. První záhada je ta, že nevíme důvod cesty, nevíme, za jakým účelem se vypravěč vydává na cestu a to ještě na takovou, při které mu nezáleží na finální destinaci. Jedno je jisté; vzhledem k podmínkám (stmívání, válečný stav,...) nejde o žádný normální turistický výlet, z dikce hlavního hrdiny, z její horečnatosti („*Zašeptal jsem a hlas se chvěl.*“)¹³⁷ lze odvodit, že cesta má pro něho důležitý význam, přičemž zde hraje určitou roli také motiv osudovosti,¹³⁸ který je patrný v opozici promluvy vypravěče a „slečny kasírky“ (tenze, nervozita x flirtování, objevivší se známá tvář je pro „kasírku“ vytržením z nudy), ta je pro vypravěče překážkou k dosažení cíle, nabourává mu schéma abdikace na akční funkci, kdy „vše je ponecháno na osudu“. Protože její náhodný výběr lístku (=destinace) není v prvotní situaci náhodný, tuto trhlinu (překážku) je nutné překonat symbolikou (sedmý sloupec,...). Dále se dozvídáme, že vypravěč jede spáchat sebevraždu. Prvotní záhada, kdy jsme se ptali po účelu cesty, je vyřešena. Nastupuje však záhada druhá. Proč chce vypravěč sebevraždu spáchat? Podle svých slov sebevražda pro něj znamená „*dáti v soulad svůj život s myšlenkami.*“¹³⁹ O několik odstavců dále, když potká ve vlaku konduktérku Mášu, říká: „*Jako vždy se objevovala nevhod. Ne že bych ji neměl rád, naopak, všechno se mi na ní líbilo, všechno vzrušovalo, ale já jsem měl již tenkrát u toho plotu*¹⁴⁰ *jiný plán, jiná konstrukce vzrušovala můj mozek. Nyní, když jsem jí spěchal dáti život, objevila se a její existence mne ohrožovala.*“¹⁴¹

Sebevražda má tedy mnohé společné s Mášou, „dáti jí život“, ovšem minulé události mezi Mášou a vypravěčem nejsou dostatečně objasněny, jde spíše o jednotlivé impresy minulosti, které nám však nedávají jednoznačnou odpověď na to, proč se vypravěč rozhodl pro sebevraždu. Víme, že Mášu políbil již dříve (právě u onoho plotu), ona vzpomínka vyvolá otřes v intencionalitě jednání vypravěče, je unesen vzpomínkou na minulé a „*sebevražda, po které jsem toužil, se vzdalovala a smála se.*“¹⁴² Také nás zajímá, jestli bude počínání vypravěče úspěšné, již jsme řekli, že byl zachráněn. Zde by povídka mohla skončit, nepovedený pokus o sebevraždu by mohl zakončit vyprávění. Následuje ale druhá část povídky, která je z velké části nesena pohledem „jiného člověka“ a touhou, vizí, po

¹³³ B. Tomaševskij: *Teorie literatury*

¹³⁴ B. Hrabal: *Kain*, str. 105

¹³⁵ R. Barthes: *Efekt reálného* v *Aluze* 10, 2006, č. 3, s. 78-81

¹³⁶ Viz. výše R. Barthes: *S/Z*

¹³⁷ B. Hrabal: *Kain*, str. 105

¹³⁸ Naplnění svého osudu, dát život v soulad s myšlenkami

¹³⁹ B. Hrabal: *Kain*, str. 105

¹⁴⁰ Máša: „*Jestlipak si vzpomenete, vy ošklivý, na ten plot? Jestlipak si vzpomenete na to všechno?*“, B. Hrabal: *Kain*, str. 108

¹⁴¹ B. Hrabal: *Kain*, str. 108 - 109

¹⁴² Tamt., str. 109 - 110

obyčejném životě po Mášíně boku. Sebevražda je odsunuta do pozadí, vše směřuje ke zdánlivé idylce (svatba), ta je přetržena zbloudilou kulkou a při umírání si vypravěč uvědomuje svoji determinovanost, částečně znovu nachází svou minulou perspektivu, skrze kterou interpretoval fikční svět.

V návaznosti na Bremonda (a Proppa) konstatujeme, že povídka *Kain* začíná určitým deficientním stavem. Neboli, hrdina chce něčeho dosáhnout, to znamená, že cítí nějaký nedostatek, má nějaký cíl, chce „dát svůj život v souladu s myšlenkami“. To se mu ale nepovede, přičemž vyprávění je rozehráváno dále a novým cílem. Novou virtualitou, která je cílem vypravěčovy snahy, se stává obyčejný život po boku Máši. Přičemž ani tato virtualita není realizována. Prvotní deficientní stav nebyl napraven, v souladu s vypravěčem v druhé části povídky bychom řekli, že tento deficientní stav byl jen jakýmsi „zdáním“, a že teprve s „novou“ krví vypravěč prohlédl své vlastní možnosti a za autentickou považuje poklidný život s Mášou. Avšak ani této možnosti není dosaženo kvůli náhodě/osudu dění fikčního světa a povídka končí.

V *Kainovi* můžeme v reflexivním pohledu vydělit riziková místa vyprávění – jádra¹⁴³ - která posouvají děj dále (setkání s Mášou, pokus o sebevraždu, smrt), neboli autor vybírá z určitého rozvrhu možností, které mu nabízí dosavadní (jím zkonstruovaný) průběh dění fikčního světa. Tím, že si vybere jednu možnost, uzavírá si pochopitelně možnosti jiné, jádra lze rozpoznat díky tomu, že jsou uzlovými body vyprávění, pokud bychom je vynechali, ztratili bychom časoprostorový řád událostí a kauzalita ve fikčním světě by byla značně narušena.¹⁴⁴ Jednotící příběhová linie by se vytratila či by byla velmi těžce zrekonstruovatelná. Ukažme vše na příkladu. Když vypravěč potká Mášu, která si ho odvede do svého bytu, následně se spolu pomilují, tak otevírající se možnosti je: A.) hlavní postava se vydá na cestu do Bystřice, eskapáda s Mášou měla charakter překážky, B.) uvědomění si touhy po Máše a život s ní. Byla vybrána možnost A, která následně znovu generuje další možnosti (sebevražda – je také jádrem - povede se/nepovede), pokud by byla vybrána možnost B, tak by příběh poté měl jinou strukturu (například problémy partnerského soužití v kontextu válečné situace, atd...). Pokud by byla sekvence setkání Máši a vypravěče vyškrtuta, povídka by se odehrávala jinak – sebevražda (povedená = konec, nepovedená = pokračování), postava Máši by však musela být implantována do děje určitými prostředky (skrze vzpomínku, setkání při nástupu vypravěče do práce), otázkou by však byla její funkce ve vyprávění. Nechceme se probírat všechny možné alternativní možnosti, to je úkol gargantuovský a koneckonců zbytečný, chtěli jsme jenom představit pojem jádra a jeho funkci ve vyprávění.

Motiv sebevraždy a role tělesnosti v povídce Kain

Touhou vypravěče po sebevraždě začíná vyprávění. Sebevražda, jakožto zbavení se těla - tělo svazuje postavu k „bytí zde“, přičemž tělesnost je nevlastnější definicí subjektivity, nikoli její akcident¹⁴⁵ - znamená pro vypravěče „dát v soulad život s myšlenkami“. V začátcích narativu se můžeme dohadovat, co stojí za vypravěčovou touhou po smrti. Zda je spouštěcím mechanismem zkušenost tváří v tvář světu, ve kterém je absence smyslu, kdy je jedinec vytržen ze svého rutinního života a nahlédne svoji existenci jakožto nesmyslnou, nevidí ve svém bytí smysl, ke svému bytí se vztahuje s neporozuměním, bytí ve světě je pro něj bolestivou záležitostí, a proto se jedinec odhodlá k tak radikálnímu kroku jakým je sebevražda.

¹⁴³ V Tomaševského dikci vázané motivy

¹⁴⁴ A. Robbe-Grillet: *Gumy*, Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1964, překl. S. Horečka

¹⁴⁵ Viz. výše R. Barbaras: *Druhý*

Není ale motivem k sebevraždě nešťastná láska? Láska z minulosti, neopětovaná, nejde o patetické romantické gesto mladého muže, který chce dát své milované „svůj život“?

Výklad, který by postupoval skrze ztrátu smyslu své vlastní existence ve světě, by byl spíše určitou idealitou, která by prosvětlovala motivaci vypravěče ve fikčním světě. Proti tomuto názoru stojí však hned několik textových indicií. Po neúspěšné sebevraždě, když dostane krev dárců, vypravěč říká:

„Novost, po které jsem toužil, se stala realitou a já jsem byl někdo jiný.“¹⁴⁶ Hlavním příčinou pokusu o sebevraždu je touha být někým jiným – sebevražda ale znamená v první řadě „být nikým“. Ono „dátí v soulad svůj život s myšlenkami“ je pro vypravěče dosažením štěstí. Sebevražda je tak viděna jako autentická možnost pobytu,¹⁴⁷ avšak autentická jen jako zdání, smrt je sice nejvlastnější možností pobytu - absolutní nemožnost možnosti pobytu - ale právě v odpovědném vyrovnání se s tím, že i já musím jednou umřít, znamená svobodu.¹⁴⁸ Že se dobrovolně vrhám do nicoty existence, není uchopování možnosti jakožto autentické, jde spíše o ztrátu smyslu své existence ve světě. To však prokazatelně vypravěč necítí: *„...jako nikdo neotrávil můj šťastný minulý život.“¹⁴⁹*

Pokusme se obrátit perspektivu. Pokusme se pojmut sebevraždu jako nástroj k něčemu, k něčemu, co sám pro sebe nahlížím jako autentickou volbu. Motiv stát se někým jiným nám bude v této interpretační linii pomocníkem. Já jakožto lidská existence jsem spojen s tělem. Tělo (jak uvidíme dále) je v *Kainovi* bráno jako negativita, tělo je „to slabé“, zatímco rozum, racio, je schopno nezkalené myšlenkové konstrukce (až matematické)¹⁵⁰ ideality způsobu subjektivního bytí. Když se tedy oddělím od těla, stanu se někým „jiným“, neboli, stanu se nejvlastněji sebou (autentickým), afirmuji své bytí v nejčistší podobě. A absolutním únikem z těla je sebevražda. Proto se o ni pokusím a tak potvrdím svoji vůli, nezávislost, čistotu existence na jiné (dokonalejší) úrovni bytí (což je samozřejmě naivní představa vypravěče, klamavost tohoto úsudku sám vypravěč konstatuje).

Ovšem musíme také poukázat na motivy, které jsou v textu proti této tezi: *„Vždy jsem podléhal, poněvadž to bylo bezpečnější, poněvadž jsem věřil v nějaký osud, který, kdykoliv se mu zachce, mne vyzbrojí vůlí, aby mi jí vzápětí přerazil páteř. Byla to pohodlná filozofie, ale já jsem s ní měl dobré zkušenosti a proto jsem se jí držel.“¹⁵¹*

Obhájit naši interpretaci, ukázat, že výše zmíněná citace náš interpretační postup neboří hned na začátku, znamená blíže se seznámit s pojetím tělesnosti v *Kainovi*, poté přejdeme k výpovědi vypravěče o svém činu, jak ji předkládá doktoru Gallovi v páté kapitole povídky.

Tělesnost je slabostí, tělo je neustále zachvacováno city a afekty a obrací se přímo k tomu, co onu afekci způsobilo, aniž by bylo vedeno racionální úvahou, ukažme zde příklad (v hotelu v Bystřici): *„Zakytoval jsem nůž břitvy do stupadla a druhý jsem položil vedle. A zaváhal jsem. Už to mne znepokojilo, že jsem si začal pískat. Spíše se mi zdálo, že to pískalo ve mně. Zmlknul jsem a vzal jsem tu volnou břitvu do prstů. Cítil jsem, že se ty prsty chvějí. Pak se přihodila tato věc. Vytrhnul jsem si vlas a zkoušel jsem na něm ostří břitvy. Prsty držící vlas se chvěly. Otřel jsem rukávem košile orosené zrcadlo a díval jsem se do sebe. Ano, seděl tam strach. Všechno to pískání a zkoušení břitvy si vymyslelo bojácné tělo.“¹⁵²*

¹⁴⁶ B. Hrabal: *Kain*, str. 119

¹⁴⁷ M. Heidegger: *Bytí a čas*, str. 64

¹⁴⁸ J. Čapek: *Jednání a situace*, Praha: Oikoymenh, 2007, str. 110

¹⁴⁹ B. Hrabal: *Kain*, str. 118

¹⁵⁰ B. Hrabal: *Kain*: „Znal jsem teprve dnes sám sebe a mohl jsem se matematicky vyjádřiti.“, str. 115

¹⁵¹ Tamt., str. 110

¹⁵² Tamt., str. 116

Na druhé straně nechceme říct, že tělesnost znamená to samé, co „být zvířetem.“ Člověk je intencionálně zaměřen na předmět, kvalita tohoto aktu však může být různá.¹⁵³ V *Kainovi* je to nejčastěji touha po Druhém a následné podvolení se a následování svých pocitů, což je vypravěčem v reflexivním ohledu viděno jako odbočení ze zamýšleného jednání, šlo o překážku, kterou dokázal překonat až v situaci, kdy pudy byly utlumeny (=naplněny) a rozum získává znovu vládu nad tělem. Tělo, tím že následuje to, co se mu bezprostředně jeví, má omezující funkci, brání záměru vypravěče „dát svůj život v soulad s myšlenkami“. Situace, že já jsem v těle a jsem si toho také vědom, je mojí základní zkušeností, která je v *Kainovi* interpretována negativně, uniknutí z tělesnosti znamená „vítězství nad sebou“.¹⁵⁴ Moje žitá tělesná přítomnost ale není ve světě nikdy sama. Pokud by ve světě nebyl Druhý, nebyl by dán předmět, na který lze intencionálně zaměřit svojí erotickou touhu, tělesnost Druhého, jeho zjevnost, je trhlinou v mém světě.¹⁵⁵

Neboli, na začátku povídky vypravěč překonal své tělo, alespoň se o toto překonání pokouší, což lze vyčíst z horečné dikce hlavního hrdiny, avšak jeho záměr (sebevražda) je nabouráván přítomností Druhých.

Ihned na začátku povídky je slečna „kasírka“ překážkou pro přímé dosažení úmyslu vypravěče. Ten chce jet tam, kam „ruka osudu“ ukáže, kdežto slečna „kasírka“ může poslat vypravěče tam, kam bude chtít ona, zároveň slečna považuje celou konverzaci za vítané zpestření nudné služby. Vypravěč, jehož myšlenková integrita je narušena cizím elementem, musí najít způsob jako převést slečnu „kasírku“ a zároveň dostat ethosu osudovosti. To se mu daří pomocí číselné symboliky.

Největší trhlinou subjektivní myšlenkové integrity vypravěče je Máša. Jakmile ji vypravěč spatří ve vlaku, jeho racionalismus bere za své. Zpřítomní se mu vzpomínky na chvíle strávené s Mášou, toto zpřítomnění je podpořeno pohledem na fotografii, na níž je zachycen vypravěč v dětském věku. Soumeznost tělesnosti výpravčího s tělem na fotografii zavdává podnět ke vzpomínání a Mášina spontánnost a zejména její hlas, „známý, hodný a schopný zpřítomnití události zavaté a svěží“,¹⁵⁶ způsobí, že „choroba minulosti počala hryzati můj mozek, mé srdce.“¹⁵⁷

Nejenom hlas ale také dotyk Máši způsobí naprosté převrácení dosavadního cíle cesty a vypravěč je okouzlen, hnán pudem a „smrt, po které jsem toužil, se vzdalovala a smála se“,¹⁵⁸ jak jsme zmínili výše.

Vypravěč je inhibován sugestivností své vzpomínky, aktuální situace a silou svých emocí, rozumovost je zatlačena do pozadí a vypravěč se nechává unášet dotykem Mášina těla. Otřesením jasného cíle, který se rozplynul v dále, poddáním se tělesné schránce a touze po těle Druhého, se vypravěč nechává zavést do Mášina bytu (příčemž toto okouzlení emocemi interpretuje jako autentické a upřímné), kde má s Mášou pohlavní styk.

Druhý den ráno je však vše ostřejší, okouzlení tělesností mizí, vypravěč „byl k pláči“. Popis Máši, která ještě spí, rozhodně není popisem erotickým, který by znovu probouzel touhu. Ona převaha těla nad rozumem není záležitostí stálou, nýbrž jen přechodnou, je překážkou, tu překonat ale stojí síly a chce to také pevnou vůli, která při každé nadvládě těla nad rozumem, ochabuje. V Mášině bytu vypravěč

¹⁵³ E. Husserl: *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filosofii*, Praha: Oikoymenh, 2004, překl. A. Rettová a P. Urban

¹⁵⁴ B. Hrabal: *Kain*, str. 123

¹⁵⁵ Srovnej s: T. Petříčková: *Osud rodu Hajnů – iluzionista, který nadzvedává plachtu* v J. Novotný, J. Fulka (eds.): *Fascinace neviditelností*, Praha: Togga, 2009, str. 69 - 81

¹⁵⁶ B. Hrabal: *Kain*, str. 105

¹⁵⁷ Tamt.

¹⁵⁸ Tamt., str. 109 - 110

získá sílu jít za svým prvotním cílem. A to díky pohledu na Ježíše, který visí na zdi. Vypravěč o Ježíšovi říká:

„Pochopil jsem, že vzal svůj osud na sebe, že svůj konec přesně znal, a přece se mu nevyhnul, poněvadž potřeboval důkaz své oběti. Jako by si lehl na kolejnice a čekal, až pojede vlak. Věděl, co mu chystají, ale nezahnul. Spáchal sebevraždu na důkaz jednoty myšlenek svých. Uvědomil jsem si sebe v tom zrcadle a rozhodnul jsem se.“¹⁵⁹

Vypravěč ve chvíli slabosti vůle nachází zdroj své inspirace a sílu dokonat započaté tváří v tvář Ježíšovi. Stejně jako Ježíš vzal svůj osud na sebe, tak i vypravěč dokoná osud svůj, Ježíš spáchal sebevraždu na důkaz jednoty svých myšlenek, stejně jako to má v plánu i vypravěč. Být novým kazatelem, být tím, koho ostatní následují v činu, tím se vypravěč chce stát. Ztotožnění se s postavou Ježíše znamená vychýlený pohled na situaci, jde o pervertování významu, toto setkání má ráz osudovosti, afirmace myšlenek vypravěče v deviantní formě. Najednou to, co se musí stát, je jasně a zřetelně viditelné, vypravěč nevidí jinou možnost než sebevraždou „dát svůj život v souladu s myšlenkami“. Tedy ono „stát se někým jiným“ znamená stát se novým bohočlověkem, v této perspektivě má sebevražda pro vypravěče bytostný a neoddiskutovatelný smysl – znamená afirmaci svého božství, jedinečnosti, přeměny v jiného, lepšího „člověka“.

Cestou do Bystřice je vypravěč pohlcen svou vizí, zaměstnávají ho otázky praktického ražení (jestli bude v hotelu koupelna), jeho tělesnost je v pozadí, ovšem jen na okamžik, který jsme výše dluze citovali v kontrastu s naší tezí. Teď však můžeme říci, že ona zkouška těla, strachu, musí být překonána, musí se také potvrdit domnělý osud vypravěče, poslední překážka musí být zdolána na cestě k božství. Pohled starce s minimaxem pak jen usvědčí vypravěče ze své slabosti (strach) a ten rozčilen z tohoto odhalení usedne do vany a žiletkami si rozřeže zápěstí.

V onom extatickém bezčasní, kdy krev odplouvá z těla vypravěče, je téměř dokonána jeho přeměna na bohočlověka:

„Shledával jsem se podstatou poezie, hudby a malířství...Patřil jsem již jiným věcem a ten strach a zkormoucenost patřily minulosti...modlil jsem se: Pane, jak jen možno, nech mne pít z kalicha tohoto. Byl jsem modlitba sama a sám jsem se plodil v krásném...Tak, jak jsem se blížil k čáře, nepřál jsem si nic, než býti připraven na vidění posledních vteřin, kdy přítomnost, minulost a budoucnost se střídá v jediném zablesknutí. Avšak ten moment jsem minul, anebo ještě nepřišel...Zmeškal jsem se a ty poslední vteřiny, na kterých jsem si zakládal, byly hnusné a bezútešné.“¹⁶⁰

Nakonec vypravěč sám konstatuje chatrnost a zbytnost celé snahy proměnit se na někoho lepšího, jiného, tváří v tvář smrti hledí vypravěč do nicoty a ten okamžik je bezútešný, jeho sen se rozplývá, jeho snaha přišla vniveč.

Druhá část povídky Kain

Poté, co vypravěč dostane krev od různých dárců, vyvstávají před ním odlišné životní možnosti. To, že se mu nepovedlo stát se „jiným“ tak, jak zamýšlel, má za následek přijetí světa a možností, které se mu aktuálně otevírají. V mysli však žádná změna neproběhla, ačkoli poznal nicotu tváří v tvář, nepovažuje nedokonanou sebevraždu za ukázkou své pýchy, ale interpretuje ji jako „získání sebe“ a stylizuje se určitým způsobem do role zvěstovatele sebevraždy, coby estetického ideálu lidstva (vyjmenovává i příklady precizního provedení sebevraždy),¹⁶¹ on sám tento pokus o uplatnění ideálu

¹⁵⁹ Tamt., str. 114

¹⁶⁰ Tamt., str. 118 - 119

¹⁶¹ Tamt., str. 123 - 124

aplikoval, avšak byl „proti své vůli“ zachráněn a tudíž je nucen přijmout nový úděl, což lze nejlépe doložit na monologu vypravěče, který je směřován k doktoru Gallovi:

„Vidím právě teď před sebou celou šťastnou budoucnost lidstva. Zdravého fyzicky i morálně, avšak posedlého touhou po smrti. Říkám vám, že sebevražda se stane etickým i estetickým skutečným nejen jedince, ale rodin, rodů a celých národů. Bude vyvrcholením kultur a bude koncipována umělci a estéty.“¹⁶²

Tento ideál je nesen touhou odvrácení se od Boha, odvrácení se od Boha znamená svobodu jednotlivce, pomstu za vyhnání Adama a Evy z Ráje, Bůh nebude potřebný. Nejde ale o girardovskou figuru odvrácení se od Boha, aby Bůh na mne upřel svou pozornost? Bohem se stane jedinec ve své svobodě, prostředníkem nám bude Druhý a touha po smrti (=svobodě) bude nabývat kolektivní povahy.¹⁶³

„A tak místo nesmyslných válek budou kolektivní sebevraždy celých národů...Lidé budou pouze šťastní. Představa nebe zmizí. Pokoříme tak boha a vrátíme mu to, co učinil našim prarodičům. Vyženeme ho ze srdcí našich.“¹⁶⁴

Prozření v okamžiku pokusu o sebevraždu se u vypravěče tedy nekonalo v plném slova smyslu, i když zakusil bezútěšnost, tak stále nese v hlavě ideál sebevraždy jakožto manifestaci lidské svobody. Teď je z něj – v dialogu s Gallem – rétor, který se snaží přesvědčit ostatní, Druhé, aby jednali stejně, podle něj, je prostředníkem, který jim odhaluje objekty touhy – odvrhnout Boha a vydobýt si svobodu a štěstí. Sám je příkladem, který byl vrácen zpět z chapadel smrti, aby mohl dále referovat o své zkušenosti, přičemž jizva na zápěstí je odkazem k této zkušenosti, jde jak o znamení pýchy, tak i symbolické znamení údělu vypravěče.¹⁶⁵

Máša, která vypravěče zachránila, se znovu vrací na scénu a stává se pro Bogánka objektem touhy, s ní se chce chopit života za podmínek, které se mu nabízejí. Chce žít v poklidu s Mášou a „vyrábět život“.

Návrat z „onoho světa“ ale není jednoduchý. Bývalá tělesnost je změněna novou krví (a také úbytkem kilogramů), tělesnost už není aspektem negativním, slabým, vypravěč si na svoje tělo pomalu zvyká a identifikuje se s ním, nové tělo je pro něj odpovědností a závazkem, stejně jako, aby jeho nový život měl smysl, potřebuje někoho, komu by byl potřebný¹⁶⁶ – tím někým je Máša. Najednou se také vypravěč smrti bojí a zastává novou etiku příjemnosti, hédonismu – žít si co nejpříjemněji. Staré myšlenky mu zůstaly, ale jen jako návod pro Druhé, sám chce vypravěč žít novým životem. Jde o podobný kalkul – s Mášou se bude žít příjemně, půjde to docela snadno¹⁶⁷ - jako tomu bylo u sebevraždy. Avšak minulosti se nedá zbavit, což si Bogánek uvědomuje, minulost se stane mýtem¹⁶⁸ (který je hodný následování?).

Bogan se vrací do služby (za deset minut sedm přijede na stanici), cestou potkává Ježíše (plechová boží muka), avšak jeho zobrazení není drastické jako u Máši v bytě, ale spíše karnevalizující (má na bedrech nakreslené plavky národních barvách). V první části povídky jsme viděli, že Druzí byli překážkou k dosažení sebevraždy, teď je vypravěč trhlinou ve světě Druhých – vidí z něj jen jizvu, která jim zpřítomňuje minulé a tedy smrt, pohled Druhých také odhaluje voyeurismus tělesných

¹⁶² Tamt., str. 123

¹⁶³ R. Girard: *Lež romantismu a pravda románu*, Praha: Dauphin, 1998, překl. A. Šabatková

¹⁶⁴ B. Hrabal: *Kain*, str. 124

¹⁶⁵ Onen reflexivní pohled je však značně stylizovaný

¹⁶⁶ B. Hrabal: *Kain*, str. 127

¹⁶⁷ Tamt., str. 128

¹⁶⁸ Tamt.

deformací, fascinovanost tělem ve stadiu deformace. Druzí vidí z vypravěče jen detail, kterému ale nerozumí, doktor Gall ano.

Vypravěč by nyní nedokázal spáchat sebevraždu, ale Druzí vidí jen ten okamžik, kdy byl ve vaně a v ruce držel břitvu, jediným předmětem, na který je vypravěč upnut je Máša a nový životní ideál, protože bytostně pociťuje vinu – tentokrát vinu novou – umožňování ústupu Němců před Rusy. Najednou vypravěč není tím silným, horečnatým mužem, ale tím, kdo se bojí o svou vlastní existenci, snaží se držet jediného snu, který je výsledkem nové etiky „slabosti“, hlavně se nevzepřít se – jeho život není v rukou vypravěče, ale nahodilosti (Němci projíždějící stanicí mohou kdykoliv zmáčkнуть spoušť). Strach nyní není podmíněn tělesnou schránkou, ale také myslí, také chová nenávisť k pohledu Druhých (Němců), ti ho vidí jako vazala, jde o uraženou ješitnost, ono nevzepřít je určující pro krátkou dobu návratu do služby. Jakmile začne ve vypravěčově v představitosti hledat obraz toho, že slouží někomu jinému, koho ještě navíc nenávidí, ale nedokáže s tím nic udělat, tak se objeví vhodná situace tento obraz změnit. Nejde o osobní rozhodnutí – bojovat proti utlačovatelům - ale proti své vlastní představě pohledu Druhého, která je urážející. Tou vhodnou situací je příchod partyzánů, kteří se chystají odmontovat koleje a vypravěč musí postavit návestidlo do polohy volno na znamení, že je vše v pořádku, avšak Němci na odmontované koleje přijdou. V dalším přijíždějícím vlaku si Němci vezmou vypravěče k sobě na korbu a ten se tak stal „*hrdinou proti své vůli*“.¹⁶⁹Bojoval o svůj život, bál se o něj, hejtman poté propouští vypravěče, kterému tak daroval život. V hraniční situaci vypravěč pociťuje strach, chce jen žít, nevykonat nic, o čem by se poté mělo vyprávět, jde o touhu zachovat si prostý lidský život, vidina nicoty je najednou děsivá.

Boganovi je jasné, že nemá svůj život ve svých vlastních rukou, že je nesvobodný, že smrt musí přijít. Stále se mu zdá cesta do Bystřice jako akt naprosté svobody, který vycházel z něj samotného:

*„Jen já sám jsem mohl nésti odpovědnost. Byl jsem králem v království, které obýval pouze král. I Kristus z Mášina pokoje a i ten z rozcestí se mi počali jeviti v docela jiném světle...Byl jsem loutkou tak jako Kristus Pán, s kterým kdosi vyšší sehrál betlém. V tom strachu a neúprosnosti událostí jsme si byli všichni rovni a nikdo na světě kromě sebevraha nemohl s Kristem měnit. Křesťanství jsem byl dnes já.“*¹⁷⁰

Uvědomění si své minulosti – jakožto ztotožnění se skrze sebevraždu (nedokonanou) s bohočlověkem – a také uvědomění si determinace svého pobytu ještě umocní moment, kdy Máša sdělí vypravěči, že s ním čeká dítě. Není z toho nadšen, ani sklíčen, tímto je stvrzena jeho budoucnost vedle Máši, s domkem, zahrádkou a s dítětem, které „*zdedí moji touhu po smrti*“.¹⁷¹Dítě bude potřebovat ochranu, smrt vypravěče dříve by nic nevyřešila, život by pokračoval dál, dítě bude narozeno „*s neviditelnou jizvou na zápěstí*“¹⁷² a nikdo tomu nezabrání, veškeré události byly již rozehrány dávno před tím, osud změnit nelze, nelze zhatit jeho naplnění.

V této chvíli jde o prozření vypravěče, který tak odhaluje determinovanost svého určení, možnost svobody byla/je sebevražda, ale ani ona nic nevyřeší. To, co ho váže ke světu, k bytí zde, je jeho dítě, které musí být do tohoto světa uvedeno, což může udělat jedině vypravěč, který prozřel a vidí bytí ve své průhlednosti.

¹⁶⁹ Tamt., str. 136

¹⁷⁰ Tamt., str. 140

¹⁷¹ Tamt., str. 145

¹⁷² Tamt.

Závěr povídky Kain

Závěr povídky *Kain* bychom mohli číst jako pád Mesiáše. Víme, že poté, co se vypravěč v bytě Máši pobratřil s Kristem a našel sílu k tomu, aby se odhodlal spáchat sebevraždu (v křesťanství největší hřích), tak se stal zvěstovatelem nového světonázoru, ale sebevražda nebyla dokonána a vypravěč dokáže dát svému jednání význam v ohledu reflexivním. Po zachránění je upřednostněna role promlouvání nad jednáním. Neboli, performace jednání je návodným gestem, afirmací mesiášství (dokonání sebe sama, zvolení sebe sama), avšak toto jednání musí vejít do řeči, musí být někomu sděleno, jinak se jeho význam stane zbytečným.

Právě touto glorifikací svého („autorského?“) gesta vypravěč rozsévá skrze řeč smrt ve fikčním světě. Podmanivá schopnost „zliterátštění“ minulé události, ona ideologie sebevraždy jako estetického světonázoru, vede u slabších jedinců k přijetí tohoto hlediska a podvození se. Nejlepším příkladem je doktor Gall, který po rozmluvě s vypravěčem spáchá sebevraždu zvláště bizarním způsobem.

Jizvy na zápěstí vypravěče znamenají: „Já jsem Váš vyvolený, já jsem Mesiáš, který Vás zavede do království, já jsem se již stal sebou samým, učinil jsem se.“ Těžko samozřejmě říct, zda jde o království nebeské, ale nejspíše ano, což je paradoxní (vypravěč při rozmluvě se starou sadařkou říká, že poté, co spáchá sebevraždu: „*Já poletím, ale ne dolů, ale nahoru.*“).¹⁷³ Jizvy jsou pro ostatní znamením výlučnosti a také znamenají nejistotu v kontaktu s někým, kdo se ocitl tváří v tvář nicotě. Jizvy jsou nesmazatelným znamením, jako znamením Kainovým, jenž odkazuje k minulé události a neustále ji zpřítomňuje skrze pohled Druhých, není jen tím, „že se něco stalo“, ale patří k bytostné definici vypravěče, ze které se nelze vyvázat, jizvy jsou odkazem k determinaci a osudovosti života vypravěče. Motiv smrti je dále velmi patrný v závěru povídky. Máša má přijet k vypravěčovi, ten potkává ozbrojenou hlídku, v poli leží dva mrtví němečtí vojáci, slyší, jak někdo sténá v příkopu - jeden postřelený německý voják. Vypravěč ho zastřelí, aby ukončil jeho trápení. Poté bere bicykl ze škarpy a vidí, jak se k němu blíží nový transport, několik německých zajatců se pokusí o útěk a zbloudilá kulka trefí vypravěče do krku, ten umírá.

V celé poslední scéně hraje důležitou úlohu přírodní dějství. Přírodní dějství bylo po celou dobu v pozadí, vypravěč popisoval přírodní dění jen velmi zřídka a pokud ano, tak metaforicky (úvodní sekvence) a významové odstínění popisu vnějšího světa korespondovalo s psychickým stavem vypravěče. Dle Šklovského jsou dva hlavní typy literární krajiny: krajina, která s dějem souhlasí a krajina, která s ním kontrastuje.¹⁷⁴ V závěru povídky *Kain* lze říci, že jde o první typ krajiny (stejně jako po celou dobu povídky, pokud je jí věnována pozornost vypravěčem).

Vypravěč, když míjí ozbrojenou hlídku a dva mrtvé němce v poli, podotýká: „*Ač byl podvečer, krajina dostala polední ticho, nebezpečné ticho.*“¹⁷⁵

Tato věta je velmi důležitá. Všichni známe americké westerny, kdy se proti sobě v pravé poledne postaví dva pistolníci a vyřídí si své účty, čímž děj vygraduje. Polední ticho je také ticho před bouří, která bude následovat. Není to ale nedělní ticho, které je všudypřítomné po vydatném obědě, a které je narušováno jen klidným oddychováním těla na pohovce. Naopak. Polední ticho znamená (možná) poslední chvíle života, polední ticho je mezní situací. Tedy – nejprve se dozvídáme časové určení (podvečer) a poté se již vykresluje atmosféra scény, která je ponurá, čeká se na vyvrcholení vyprávění, buduje se místo pro jádro ve vyprávění. Atmosféra není budována jen pomocí „nebezpečného ticha“, ale také konstatováním, že „*v zeleném obilí leželi dva němečtí vojáci. Byli*

¹⁷³ Tamt., str. 107

¹⁷⁴ V. Šklovskij: *Teorie prózy*, str. 236

¹⁷⁵ B. Hrabal: *Kain*, str. 146

mrtví a leželi, jakoby se divili.“¹⁷⁶ Smrt je tichá, přichází znenadání, ale je očekávatelná skrze atmosféru scény vyprávění. Inscenace závěru, jakožto vyvrcholení povídky, začíná odkazem k atmosféře, která vytváří určitou tenzi. Dále dva mrtví němečtí vojáci rozhodně nejsou pozitivním faktem, který by ihned rozjasnil scenerii. Ticho krajiny je narušeno sténáním německého vojáka ležícího na dně příkopu. Vypravěč se dostává z horizontu viděného (rovná plocha silnice, která se dá přehlédnout a nebezpečí lze vidět) a dostává se do ne-viditelného světa, kde číhá smrt (příkop, obilí). Voják byl zasažen zbloudilou kulkou, smrtí, kterou si nepřál, nespravedlivou smrtí, na rozdíl od Krista, který si smrt přál a šel za ní (stejně jako vypravěč v první části). Po zastřelení vojáka se vypravěč cítí „*jako setník, který probodl Kristovo trápící se srdce*“.¹⁷⁷ Poté si od mrtvého bere medailonek a „*pobratří se s ním*“.

„*Myslíl jsem na bratrství, které jsem uzavřel s Kristem v Mášíně pokoji. Bylo to to samé, jenomže v modrém.*“¹⁷⁸

Ono pobratření se znamená nastoupit cestu, která byla napsána již dříve, cestu ke smrti, která je naprostým opakem toho, co si vypravěč na začátku povídky přál, s touto smrtí ale nesouhlasí, neboli jak říká: „*Byl jsem již dávno plánován, že budu určitou skvrnou v koberci.*“¹⁷⁹

Ono pobratření se znamená uzavření smlouvy v podsvětí, poté, když znovu vyjde vypravěč na silnici je jeho osud zpečetěn, proti němu pochodující transport lze přirovnat k pochodu nemrtvým do zázsvětí, ke kterému se svou smrtí za několik okamžiků Bogan přidá. Je zasažen zbloudilou a padá do příkopu.

„*Věděl jsem, že je to můj konec a že musím zůstat v bolesti, které jsem si nepřál a kterou jsem nezavinil. Ležel jsem v příkopě se šálou z krve a při každém závanu se na mne sypalo okvěť švestek. Zarýval jsem prsty do země a trhal jsem chuchvalce mladé trávy...Jedině v záblesku, lépe řečeno ve škvíře přibouchnutých dveří se mi objevila má sebevražda a byla tak miloučká a sladká. Všechny ostatní smrti byly surové a nespravedlivé.*“¹⁸⁰

Bogan umírá v příkopu, scéna je zinscenována jako pohřeb (okvěť švestek se sype jako hlína na rakev), přičemž hrobníkem je příroda, ta těla vypravěče zakryje a nastolí se znovu ticho, které je výstražným znamením pro ostatní. Sebevražda jako opak náhody, nahodilosti, se zde ukazuje jako ideál – dát svému životu smysl, ukázat si, že já jsem pánem sebe sama. Nahodilost, lze ji pojmout jako determinaci, tuto Boganovu snahu kazí, znovu se připodobňuje Kristovi, v okamžiku smrti nachází znovu onen klamavý ideál, který ho již jednou přesvědčil o falešnosti a přetvářce. Těsně předtím než vypravěč umře, jeho pohled spočine na Máše, která vystupuje z vlaku a poté „svět zmizel“.¹⁸¹

3. Interpretace a kritika, kritika a interpretace

Na předcházejících stranách jsme se pokusili podat vlastní interpretaci Hrabalovy povídky *Kain*. Tato kapitola se týká kritické revize interpretací jiných autorů, jmenovitě jde o Pelána, Mazala, Jankoviče a Merckse. Motiv, který spojuje všechny interpretace povídky *Kain*, je ten, že je o povídce řečeno jen

¹⁷⁶ Tamt., str. 146

¹⁷⁷ Tamt., str. 148

¹⁷⁸ Tamt., str. 148 - 149

¹⁷⁹ Tamt., str. 149

¹⁸⁰ Tamt., str. 150

¹⁸¹ Tamt., str. 152

velmi málo, přičemž však všichni zdůrazňují její důležitost pro Hrabalovu poetiku a zmiňují Hrabalovy inspirační zdroje, avšak nevysvětlují je a pokud ano, tak jen velmi schematicky a až nadměru stručně. Představíme různé pozice interpretů zabývajících se *Kainem*, přičemž poukážeme na jejich nedostatky v kontrastu s naší interpretací.

Pelánův Pokus o portrét, Jankovičova zmínka a Mazalova schematizace

Pelán ve své knize zmiňuje vliv Danta, Camuse a Goetheho,¹⁸² přičemž velký důraz klade (stejně jako ostatní interpreti) na vliv Camusova *Cizince* tvrzením: „Camuse přečetl Hrabal nepochybně dobře, protagonista Hrabalovy prózy jeví stejnou ochotu k přijetí absurdity své existence jako Camusův Mersault.“¹⁸³ Dále Pelán popisuje příběh povídky a podotýká, že *Kain* je významný sám o sobě jak snahou o filozofický výklad světa, tak svou polohou stylizace. „Jedním – z tak početných – paradoxů Hrabalova psaní je totiž právě oscilace mezi láskyplným přijetím bytí a v nepřebornosti jeho fenoménu ... a opakovaně se vynořující potřebou jeho metafyzického výkladu.“¹⁸⁴

Jankovič klade důraz na motiv sebevraždy v *Kainovi*, tento motiv však jen zmiňuje a v kontrastu s Pelánem, který tvrdí, že se Hrabal „**pokusil** (zvýraznil M. Ch.) napsat „*existenciální povídku*“,¹⁸⁵ upozorňuje na „zповědní tón, který zůstal nepřekonaný“¹⁸⁶ (v kontrastu s *Ostře sledovanými vlaky* je tato čistota „zповědního tónu“ a specificky ideologického pohledu na fikční univerzum, dobře patrná).

Mazal kromě Camuse a Goetheho zmiňuje ještě fascinaci Hrabala Schopenhauerem¹⁸⁷ a také to, že dokázal citovat z paměti *Gargantuu a Pantagruela* Francois Rabelaise.¹⁸⁸ Podle Mazala můžeme v povídce *Kain* (i v *Ostře sledovaných vlacích*) najít hned dvojí motiv smrti: a.) sexuální, tragikomický = dobrovolná smrt = ukončení trýzně, směšného; b.) osud, mezní situace = nechtěná smrt = hrdinský čin, odčinění Kainova znamení.¹⁸⁹ Poté Mazal zmiňuje děj povídky.¹⁹⁰

Podívejme se nejdříve krátce na vliv Schopenhauera. Důležitý je pocit viny a také Schopenhauerova věta „všechna láska je soucit.“ Hrabal píše: „Ale já bývám krutý sám na sebe. Já si nic neulehčuju, já ty pocity viny u sebe zvyšuji, já dokonce, když se stane něco hrozného na světě, tak to беру tak, jako bych to udělal já nebo to bylo uděláno mně... To mě naučil Schopenhauer, a jeho to naučila indická filozofie.“¹⁹¹ Podle Schopenhauera¹⁹² má jedinec největší strach ze smrti, smrt pro nás znamená zánik, tento strach je nám vrozený, je odvrácenou stranou vůle k životu, kterou jsme všichni, současně však dává důraz na nesmrtelnost druhu (jakéhokoli živočišného). Schopenhauer se ve svém díle dostává k určitému východisku, jak nahlížet na smrt a přitom nebýt bytostně pesimistický. Pochopení vlastní nezničitelnosti spočívá na pochopení procesu plození. Zůstáváme v celku přírody (smrtí se navracíme do jejího lůna) a přispíváme k neustále se opakujícímu koloběhu života.

¹⁸² J. Pelán: *Bohumil Hrabal: Pokus o portrét*, str. 22

¹⁸³ Tamt.

¹⁸⁴ Tamt., str. 24

¹⁸⁵ Tamt., str. 22

¹⁸⁶ M. Jankovič: *Kapitoly z poetiky Bohumila Hrabala*, str. 11, zdůrazňuje i motiv erotiky

¹⁸⁷ T. Mazal: *Spisovatel Bohumil Hrabal*, str. 34

¹⁸⁸ Tamt., str. 107

¹⁸⁹ Tamt., str. 38

¹⁹⁰ Mazal také zmiňuje *Dům, který se osvěžoval bleskem* a *Těžkou smrt* Crevela, kde je razítkovací scéna (str. 119)

¹⁹¹ Tamt., str. 49

¹⁹² A. Schopenhauer: *O smrti*, Brno: Zvláštní vydání, 1996, překl. H. Veselá

V první části povídky *Kain* chce vypravěč spáchat sebevraždu, uniknout od svého bytí zde. Sebevražda znamená smrt, konec vlastní existence, proto se tělesná stránka snaží odvrátit či alespoň oddálit zánik sebe sama (proto tedy občasně vítězí na raciem vypravěče, jak jsme ukázali výše). Překonat strach ze smrti – fakt, že jde o jedinou jistotu našeho života – však podle Schopenhauera neznamena spáchat sebevraždu. Zde se Bogánek odlišuje, ví, že musí zemřít – jednou – ale chce tento proces urychlit, dokonce mu dát nádech racionálního rozhodnutí. Teprve poté, co mu Máša sdělí, že je těhotná, uvědomuje si roli plození, on bude pokračovat dál, ve svém dítěti, které ponese jeho pečeť a touhu po smrti. Tudíž můžeme říci, že vliv Schopenhauera je dosti zásadní na Hrabalův rukopis. Vliv Danta, Goetheho a Rabelaise. Sám Hrabal říká,¹⁹³ že Kain byl inspirován *Utrpením mladého Werthera*,¹⁹⁴ které četl v roce 1936, když byl na handlu ve Cvikově, přičemž v té době byl také poprvé zamilovaný. Je však vliv *Utrpení v Kainovi* vidět? Lze jej textově doložit? Stejnou otázkou bychom se mohli ptát na vliv Danteho *Vita nuova*, ten Hrabal četl za protektorátu. Oba texty jsou si v leccčem podobné – motiv nešťastné, nenaplněné lásky (ve *Vita nuova* Beatrice zemře velmi mladá, v *Utrpení* je láska nenaplněná, protože Werthetova vyvolená má někoho jiného). Werther páchá sebevraždu, přičemž můžeme zmínit soulad prostředí s dějem, Dante věnuje svůj následující život psaní a Beatrice je jeho celoživotní múzou. Podotkli jsme dříve, že motivace Bogana k tomu spáchat sebevraždu není úplně zřejmá (chce dát Máše svůj život – což by mohlo odkazovat k nešťastné lásce, ale v čem byla jejich láska nešťastná? Máša Bogana neodmítá, nic jim nebrání v tom být spolu), doktor Gall dokonce nedokáže pochopit, že vypravěč důvod neměl. Můžeme říci, že vliv těchto dvou textů je viditelný až v určité reflexi, neboli pokud bychom neměli k dispozici Hrabalův komentář, je téměř jisté, že by nám spojitost mezi *Kainem*, *Vita nuova* a *Utrpením starého Werthera* (u tohoto díla lze některé motivy nalézt, ale je jich velmi málo) nepřišla očitivná.

Vliv Rabelaise je dle mého názoru nejvíce patrné z oněch tří zmíněných jmen a to nejenom v povídce *Kain*, nýbrž lze jej doložit i v dalších textech. Lze konstatovat, že četba Rabelaise se určitým způsobem podílela na utváření Hrabalovy poetiky. A to zejména v motivu tělesnosti a pouliční promluvy. Obrazy materiálně tělesného principu jsou u Rabelaise dědictvím lidové smíchové kultury, dědictvím zvláštní obraznosti, v širším významu svérázné estetické koncepce života, která je charakteristická právě pro tuto kulturu. Materiálně tělesný princip vystupuje v groteskním realismu jako kladný princip, používá se jako všelidový a univerzální, nositelem tohoto principu není jedinec, ale lid, který se stále vyvíjí, roste a obnovuje, proto je veškerá tělesnost tak zveličená, grandiózní, nesmírná. Hlavní zvláštností groteskního realismu je snižování (převádění) všeho vysokého, duchovního, ideálního, abstraktního do materiálně tělesné roviny, do sféry země a těla v jejich nedílné jednotě. „Nahoře“ a „dole“ má v groteskním realismu přísně topografický význam. „Nahoře“ to je nebe, „dole“, to je země a země to je princip pohlcující a i princip rodící, obrozující. Ve vlastním tělesném aspektu znamená „nahore“ tvář, „dole“ značí pohlavní orgány, útroby, zadnici. A s tímto rozlišením pracuje groteskní realismus včetně parodie. Snižování znamená sepětí s funkcemi dolní části těla, znamená sepětí se zemí jako s principem pohlcujícím a zároveň rodícím, snižování kope tělu hrob pro nové obrození. Proto nemá jen ponižující záporný smysl, ale i kladný, obrodný, je ambivalentní, zároveň neguje i utvrzuje. „Dole“ znamená u Rabelaise vždy počátek. Groteskní obraz tedy zachycuje určitý jev ve stavu proměny, nedovršené metamorfózy, ve stadiu smrti i zrození, růstu i vznikání, naznačuje oba póly proměny, vztah k času, k stálému vznikání je nezbytný konstitutivní rys groteskního obrazu. Jídlo a pití je jedním

¹⁹³ B. Hrabal: *Schizofrenické evangelium*, str. 100 - 103

¹⁹⁴ J. W. Goethe: *Utrpení mladého Werthera*, Prah: Mladá fronta, 1968, překl. E. A. Saudek

z nejdůležitějších projevů v životě groteskního těla, zvláštnostmi tohoto těla jsou otevřenost, nedovršenost, souvztažnost se světem a to se projevu právě plně v aktu jídla: tělu tu překračuje své hranice, polyká, pohlcuje a trhá svět, vstřebává jej do sebe, obohacuje se a roste na jeho úkor. V těchto obrazech je chápán materiálně tělesný živel jako kladná síla. Groteskní tělo je tělo ve stavu vznikání, není nikdy hotové ani završené. Proto hrají v groteskním těle hlavní úlohu ty místa, kde samo sebe přerůstá, tj. břicho a falus. Poté přichází na řadu ústa a zadnice. Všechny tyto pukliny totiž ruší hranice mezi dvěma těly, akty tělesného dramatu (souložení, vyměšování,...), odehrávají se na hranici mezi novým a starým tělem, ve všech těchto událostech jsou začátek a konec života mezi sebou neoddělitelně spojeny.¹⁹⁵

U Hrabala lze najít výjevy tělesných deformací téměř v každém jeho díle. V *Kainovi* má kasírka zlatý špičák, popis spící Máši ráno po souložení s vypravěčem se zaměřuje přímo na její tělesnost: „*Máša spala jako utopená a veliká bublina u nosu svědčila o jejím životě. Pravá noha visela přes pelest a žíla přiváděla okysličenou krev do chapadel, která mi vydala svědectví. Pravý prs ne visel, ale vzdouval se a zdálo se, že strhne tělo k zemi* (zvýraznil M. Ch.). *Ta bublinka u nosu se stále vzdouvala a klesala a já jsem již nemohl ležeti.*“¹⁹⁶ Jde o popis, který bychom mohli charakterizovat všelijak, jen ne jako erotický. U Máši je tělesnost vykreslena hyperbolizovaně: „*Když šla, měla mohutný zadek, jako by měla tělesnou vadu.*“¹⁹⁷ Popis Mášiny zadnice, jejího prsu, odkazuje k síle obnovující, jde o sepětí se zemí („zdálo se, že prs strhne tělo k zemi“), pohlavní orgány jsou znakem rodícího principu. Vyvrcholením tohoto obrozujícího principu je Mášino těhotenství, které znamená nový život i pokračování života starého. Tento popis Máši ale neznamena, že by k ní vypravěč choval odpor, ba právě naopak, připadá vypravěči krásná a čistá. Ženské postavy v Hrabalových povídkách často mají tělesné vady, vzpomeňme jen povídku *Jarmilka*,¹⁹⁸ kde má hlavní ženská postava jaterní skvrny ve tváři, je téměř bezzubá a vzdouvajícím se břichem deformuje její tělesnost. Stále je však považována vypravěčem za krásnou. Role jídla a pití je u Hrabala taktéž důležitá, staré tělo vráscitě stařeny v povídce *Emánek*¹⁹⁹ jí polévku, přičemž jde znovu a odporuivý výjev. Na druhou stranu v *Postřižínách*²⁰⁰ je hostina (zabijačka) až téměř sakrální záležitostí.

Motiv deformované tělesnosti je dobře viditelný v *Kainovi* ve výjevu z nemocničního pokoje, kdy se probouzí jeden pacient a má amputované obě nohy, Bogánek má zase přerýznuté zápěstí.

Další spojnicí mezi Rabelaisem a Hrabalem je motiv pouliční řeči; jen připomeneme, co míní ve své interpretaci Rabelaise Bachtin pouliční řeči. Pouličními prvky rozumí Bachtin vše to, co je spjato s životem ulice, co nese pečeť pouliční neoficiálnosti a svobody, ale co zároveň nelze vztahovat k formám lidové sváteční literatury v přísném slova smyslu. Míní se tím nadávky, dušování se a „křik Paříže“. Neoficiální lidová kultura měla ve středověku a ještě i za renesance své zvláštní teritorium – městské prostranství, a svůj čas – sváteční čas. Na ulici zněla i osobitá řeč, familiární mluva, takřka zvláštní jazyk, odlišný od jazyka, jakým se mluvilo v kostele.²⁰¹

V *Kainovi* není tato intence zřetelně patrná, ale pokud bychom se podívali na *Utrpení starého Werthera* a na promluvu Pepina, je jasné, že splňuje nároky na pouliční mluvu. Proud slov, kde se nešetří nadávkami, zároveň však jde i o adoraci oficiálního (Rakouska-Uherska), která však není

¹⁹⁵ M. Bachtin: *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*, Praha: Odeon, 1975, překl. J. Kolár

¹⁹⁶ B. Hrabal: *Kain*, str. 114

¹⁹⁷ Tamt., str. 112

¹⁹⁸ B. Hrabal: *Jarmilka v Můj svět*, Praha: Československý spisovatel, 1988, str. 197 - 221

¹⁹⁹ B. Hrabal: *Emánek v Můj svět*, Praha: Československý spisovatel, 1988, str. 222 - 229

²⁰⁰ B. Hrabal: *Postřižiny*, Praha: Mladá fronta, 2009

²⁰¹ M. Bachtin: *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*

nesena diskursem oficiálním, ale lidovým, přičemž odkazujeme na pojetí autentického vypravěče, jak jsme tuto figuru vyložili v začátcích práce. Můžeme také ale říci, že Hrabalova záliba v „umělých osudech“, jeho zájem o obyčejné lidi, snaha být pozorovatelem a zapisovatelem, se snoubí právě s místem neoficiálním, s místem, které nastavuje zrcadlo oficiálnímu svým vlastním diskursem. Podkopávání obrazu oficiálního jistým typem vyprávění a reflexí místa, kde se toto vyprávění odehrává, lze u Hrabala lehce doložit (*Jarmilka, Perlička na dně, atd...*).

4. Camus a Hrabal

Na předcházejících stranách jsme se pokusili podat stručnou interpretaci dílčích vlivů na Hrabalovo psaní kolem roku 1949, přičemž jsme se snažili objasnit tyto vlivy v povídce *Kain*. Záměrně jsme nezmiňovali vliv nejdůležitější, protože o něm chceme pojednat v této části naší práce.

Vliv Camuse na Hrabala byl obrovský, avšak velmi často bývá interpretován velmi schematicky či zavádějícím způsobem. Nejdříve podáme stručný výklad Camusova myšlení, poté se zaměříme na srovnání *Kaina* s *Cizincem*. Budeme také odkazovat k různým interpretacím (Pelán, ale zejména Mercks) a pokusíme se vyložit náš pohled na věc, protože jsme nabyli přesvědčení, že zejména Mercksova interpretace je plná nedorozumění. V rámci této kritické reflexe se také ukážou rozdíly mezi Mersaultem a Bogánkem.

Myšlení Alberta Camuse

V *Mýtu o Sisyfovi* Camus píše, že jediným filosofickým problémem je sebevražda, neboli rozhodnutí o tom, zda stojí náš život za to žít či nikoliv.²⁰² Myšlenka na sebevraždu pomalu roste v srdci člověka, současně Camus tvrdí, že jen málokdy člověk páchá sebevraždu po zralé rozumové úvaze.²⁰³ Co jedince k sebevraždě vede? Musíme si uvědomit, že člověk je vždy nějak na světě, zejména se pohybuje v ohledu každodenního obstarávání, to znamená v koloběhu práce a odpočinku. V jednom nečekaném okamžiku se mohou tyto kulisy zborit.²⁰⁴ Jednoho dne se ozve otázka „proč“ a „začíná znechucení poznamenané údivem“.²⁰⁵ Jakmile spadnou tyto kulisy, vynořuje se absurdno a jedinec stojí před nepochopitelným světem. „Svět nám uniká,“²⁰⁶ píše Camus, svět se stává sebou samým. Jedinec se snaží dát světu smysl, snaží se dát smysl své existenci ve světě a to takový smysl, kterému rozumí, skrze který se mu otevírá bytí toho, co jest.²⁰⁷ Ale svět sám, takový jaký je, v Camusově koncepci nemá smysl, to neznamená, že by svět byl nesmyslný, nýbrž že je prostý smyslu, je beze smyslu. A právě to, že najednou světu nerozumím, že „volám“ a svět mi odpovídá svým „mlčením“ je momentem zrození absurdna.²⁰⁸ „Propast mezi jistotou o mé existenci a obsahu, který se tomuto ujištění snažím dát, nebude nikdy překlenuta. Navždy zůstanu sám sobě cizí.“²⁰⁹ Ona otázka „proč“ je začátkem roztržky mezi životem a člověkem, člověk se tak stává cizincem ve světě. Dokonce, jakmile jsem v situaci, kdy nechápu, spíše nevidím, smysl své existence, tak se stávám cizincem sám k sobě. Camusovo myšlení se odehrává v trojúhelníku, jehož jednotlivé vrcholy tvoří člověk, absurdno a svět.

²⁰² A. Camus: *Mýtus o Sisyfovi*, Praha: Nakladatelství svoboda, 1995, překl. D. Steinová, str. 14

²⁰³ Tamt., str. 16

²⁰⁴ Tamt., str. 25

²⁰⁵ Tamt., str. 26

²⁰⁶ Tamt., str. 27

²⁰⁷ I. Schussler: *Pobyt a bytí u Martina Heideggera v Reflexe 14*

²⁰⁸ A. Camus: *Mýtus o Sisyfovi*, str. 44

²⁰⁹ Tamt., str. 33

Lidská zkušenost nesmyslnosti světa plodí zoufalství. A pokud nedokážeme své zoufalství nést dále a zoufalství nás přesahuje (a také vyčerpává), myšlenka sebevraždy přichází jaksí sama. Spáchat sebevraždu znamená podle Camuse přiznat se, že „život je nad naše síly nebo že mu nerozumíme“.²¹⁰ Sebevražda neznamená přitakání, neznamená afirmaci svého bytí, nýbrž je to pravý opak vzpoury, jde o způsob, jak se vyhnout uvědomění si absurdity, jde o útěk. Když Camus odmítá sebevraždu, existuje možnost autentického života jednotlivce uprostřed absurdního světa? Camusova odpověď zní kladně, touto možností je vzpoura.

„Jedním z mála koherentních filozofických postojů je tedy vzpoura. Znamená trvalou konfrontaci člověka s jeho vlastní nesrozumitelností. Je to požadavek nemožné transparentnosti. V každé vteřině znovu pochybuje o světě. Tato vzpoura je konstantní přítomností člověka v něm samém. Není žádnou aspirací, nezahrnuje žádnou naději. Tato vzpoura pouze potvrzuje drtivý osud bez rezignace, která by ho měla provázet. Tady vidíme, jak se absurdní zkušenost vzdaluje od sebevraždy. Někdo by se mohl domnívat, že sebevražda následuje po vzpouře. To by však byl omyl. Nepředstavuje totiž její logické vyústění. Sebevražda je pravým opakem vzpoury, protože předpokládá souhlas. Sebevražda, obdobně jako skok, znamená přijetí vlastního omezení... Tato vzpoura dává životu cenu.“²¹¹

Možnost vzepřít se znamená svobodu. A absurdní člověk je člověkem revoltujícím, člověkem, který považuje absurditu za východisko lidské situace.²¹² Zároveň absurdní člověk žije bez Boha. Žije jen pro dnešek, zítřek neexistuje,²¹³ člověk je sám sobě cílem.²¹⁴ Bytností člověka revoltujícího, snažícího se sebe sama zdokonalit v absurdní situaci, snažícího se situaci vzdorovat a být silnější než ona, je marný a bezúčelný boj – tragický heroismus. Revoltou se člověk vzpírá své situaci. Revolta znamená, že jsem, nemohu pochybovat o tom, že revoltuji. Sebevražda je odmítnuta z toho důvodu, že je kapitulací před absurditou.²¹⁵ Žít absurdně znamená žít jediným možným způsobem – hledět absurditě do očí.²¹⁶ Prototypem člověka revoltujícího je pro Camuse Sisyfos. Ten přijímá svůj úděl, pohrdá bohy, nenávidí smrt a je vášnivě zaujat životem.²¹⁷ Vzpírá se světu skrze vědomí svojí vlastní existence, jde o vědomého hrdinu.

Ve stati *Kirilov*, Camus tematizuje Dostojevského postavu z *Běsů* a její sebevraždu. Kirilov se připravuje na smrt pro myšlenku.²¹⁸

Camus píše: „*Jeho argumentace je klasicky jasná. Jestliže Bůh neexistuje, je Kirilov bohem. Jestliže Bůh neexistuje, musí se Kirilov zabít. Kirilov se tedy musí zabít, aby se stal bohem. To je absurdní logika, tu však Kirilov potřebuje. Zajímavé ovšem je dát smysl tomuto božstvu přivedenému na zem. To vlastně znamená osvětlit premisu: "Jestliže Bůh neexistuje, jsem bohem..." "Zabij se, abych stvrdil svou insubordinaci, svou novou a strašlivou svobodu." Zde již nejde o pomstu, ale o vzpouru. Kirilov je tedy absurdní postava ovšem až na tu podstatnou výhradu, že se totiž zabije. On sám vysvětluje tento rozpor, a to tak, že zároveň odhaluje absurdní tajemství v celé jeho čistotě. Ke své logice smrti totiž*

²¹⁰ Tamt., str. 17

²¹¹ Tamt., str. 76 - 78

²¹² M. Petříček: *Úvod do současné filosofie*, Praha: Hermann, 1997, str. 95

²¹³ A. Camus: *Mýtus o Sisyfovi*, str. 82

²¹⁴ Tamt., str. 120

²¹⁵ M. Petříček: *Úvod do současné filosofie*, str. 96

²¹⁶ Tamt.

²¹⁷ A. Camus: *Mýtus o Sisyfovi*, str. 162

²¹⁸ A. Camus: *Kirilov v Mýtus o Sisyfovi*, str. 142 - 151

*připojuje pozoruhodnou ctižádost, jež dodává této postavě její skutečnou perspektivu: Kirilov se chce zabít, aby se stal bohem.*²¹⁹

Podle Kirilových vlastních slov je atributem jeho božství nezávislost. Jeho sebevražda má poučit ostatní, že jsou skutečně svobodní, podle Kirilova je Ježíš pozemským božstvem, Kirilov si jej chce přivlastnit, pokořit ho, chce zaujmout Ježíšovo místo. Zabít Boha znamená stát se Bohem a to lze jen skrze sebevraždu, neboli skrze akt svobody - nesloužit nesmrtelné bytosti.²²⁰ Kirilov však v okamžiku své smrti rozeznává klam, do kterého se zapletl.

Pokusili jsme se motiv sebevraždy a její odmítnutí Camusem vylíčit stručně a jen v tom ohledu, který je určující pro naši další interpretaci.

Hrabal *Mýtus o Sisyfovi* nečetl, nicméně si myslíme, že bylo nutné, abychom se jím zabývali a získali tak větší prostor pro konfrontaci.

Vypravěč *Kaina* se snaží dát svůj život do „souladu s myšlenkami“, pokusí se o sebevraždu a tím afirmovat sebe sama ve své autentické existenci. Nevíme ale, zda myšlenky na sebevraždu byly „spuštěny“ spadnutím opony, spadnutím drapérie, která člověka chrání před poznáním absurdní pravdy. Řekli bychom spíše, že ne. Samozřejmě, Bogánek si mohl zoufat, zoufat si nad vlastní existencí, nad tím, že život nemá smysl, že je v zajetí rutiny, a že je tedy nutné dát životu smysl. Sebevražda se mu jeví jako autentická možnost, přičemž je v této možnosti utvrzen setkáním s Kristem v Mášíně pokoji, se kterým se téměř ztotožní, neboli chápe Kristovu smrt jako sebevraždu na důkaz jednoty svých myšlenek. A domnívá se, že stejný osud čeká i jeho. Toto setkání má tedy funkci dodání odvahy, kuráže, dodání přesvědčení ve správnost svého úmyslu. Myšlenka vypravěče unáší do míst, kde se setkává s nicotou, přičemž zjišťuje, že jeho snaha byla marná.

Jakmile mluví s doktorem Gallem, událost má již jiný význam než dříve. Najednou jde o pokošení Boha, o akt svobody, o afirmaci svobody člověka, která se nápadně podobá interpretaci Kirilově. Vypravěč v Kainovi se také chce stát Bohem, chce být následovaným a jeho smrt by takto měla význam pro celé lidstvo – nejsme ujařmeni pod vládou nesmrtelného božstva, my sami jsme tím božstvem. Paradoxní ovšem je, že i když v okamžiku smrti jak Kirilov, tak Bogánek poznávají klam svých myšlenek, Bogan tím, že je zachráněn dokáže tuto vzpomínku při rozhovoru s Gallem vytěsnit a považovat svůj čin za dokončení, za potvrzení sebe sama. Přijetím sebevraždy, svobody, se vypravčí nemůže stát absurdním člověkem, člověkem revoltujícím, nýbrž jen zbaběle utíká od faktu absurdity světa.

Můžeme říci, že Camus by odmítl sebevraždu Bogánka, Bogan pro něj tím, že se o ni pokusil, stává zbabělcem, který se snaží utéct od základní pravdy lidského bytí, přičemž Boganova reflexivní interpretace je podobná intenci Kirilovově, přičemž Bogan již nemá sílu akt fyzicky vykonat, ani sílu revoltovat ve svém životě – pokračovat v životě s vědomím absurdity. Ne, svět k němu dále promlouvá, nabývá nového smyslu a tím je život s Mášou, obyčejný život, život plný práce, odpočinku, rutiny. Kirilov sebevraždu bere jako důkaz souladu života se svými myšlenkami, u Bogana nejdříve nevíme důvod, jeho reflexivní interpretace však ukazuje význam, který je podobný Kirilovově snaze, Bogan vytěsní svoji zkušenost s klamností svých úmyslů a i v průběhu povídky považuje sebevraždu za akt svobody, Kirilov umírá v nicotě a v beznaději.

²¹⁹ Tamt., str. 144

²²⁰ Tamt. 146

Cizinec

Hrabal byl při psaní *Kaina* silně ovlivněn četbou *Cizince*. Zdá se nám zbytečné zde opakovat děj Camusovy novely, chceme spíše podrobit reflexi určité spojitosti a vyjádření o vztahu mezi postavou Mersaulta a Bogánka.

První poznámka o *Cizincovi* se datuje v Camusových denících na březen 1937, jde jen o krátký náčrtek: „*Vypravování. Člověk, který se nechce ospravedlnit. Představa, kterou si o něm udělají, se mu líbí. Zemře s vědomím vlastní pravdy. Zbytečnost této útěchy.*“²²¹

V předmluvě k americkému vydání *Cizince* Camus již píše: „*Shrnu jsem Cizince již dávno v jednu větu, která mi jako taková připadá velmi paradoxní. – V naší společnosti každý člověk, který nepláče na pohřbu své matky, riskuje, že bude odsouzen k smrti. – Chtěl jsem jen říci, že hrdina byl odsouzen, protože nehrál hru...Nebudeme se tedy příliš mýlit, když budeme Cizince číst jako historii člověka, který bez jakéhokoliv hrdinského chování souhlasí, že zemře pro pravdu.*“²²²

Mohli bychom už jenom z těchto krátkých glos přistoupit ke konfrontaci postavy Mersaulta s vypravěčem z *Kaina*. Bude však asi vhodnější nejdříve začít s charakteristikou Camusova stylu a charakteristikou Mersaulta.

Cizinec začíná ve chvíli, kdy se hlavní postava Mersault dozvídá o smrti své matky, které zemřela v ústavu pro přestárlé. Už z prvních řádků se dozvídáme charakteristické rysy hlavní postavy. Čistě deskriptivní sdělení, které doprovází absence emocí a na první pohled až zvláštní „necitelnost“ (jedním z důvodů, proč Mersault za matkou poslední rok skoro nejezdil je fakt, že tím ztrácel skoro celou neděli).²²³ Mersaultova promluva se také velmi výrazně orientuje na popis prostorových detailů, přičemž je téměř prosta různých metafor. Dalším charakteristickým znakem Mersaulta je jeho přímost, většinou vycítí, jakmile řekne něco nevhodného, lépe řečeno něco, co neodpovídá konvencím dané společnosti, ve které se pohybuje. Například řekne, že se nechce podívat na svoji matku v rakvi: „*Řekl jsem: Ne. Nevěděl hned na čem je a mně bylo trapně, protože jsem cítil, že by bývalo lepší to neříkat.*“²²⁴

Mersault se zaměřuje na aktuální situaci, na aktuální prožitek, neplánuje budoucnost, přičemž charakteristické pro něj je, že se nesnaží nic předstírat, a i když má elementární cit pro komunikaci s druhými, instinktivně ví, co by se hodilo říct, a co ne, jde spíše až o reflexi vyřčeného. Onu bezprostřednost můžeme ukázat pitím bílé kávy a kouřením cigaret v okamžiku, když bdí u matčina těla, dále odpověď na otázku Marie, zda si jí vezme za ženu, zní, že to není důležité, ale pokud bude Marie chtít, tak to mohou udělat.²²⁵ Přičemž jeho život ho nijak neuvádí do zoufalství, do existenciální zkušenosti. Když se jeho nadřízený zeptá, zda by byl ochoten nastoupit v Paříži (děj *Cizince* se odehrává v Alžíru), odpovídá: „*Řekl jsem, že ano, ale že mi na tom v podstatě nezáleží. Nato mi tedy položil otázku, zdali nemám vůbec žádný zájem o změnu ve svém životě. Odpověděl jsem, že člověk svůj život stejně nikdy nezmění, že beztoho je koneckonců jeden jak druhý a že ten můj mi zatím není ani dost málo proti mysli. Šéf se rázem zatvářil znechuceně, řekl, že nikdy neodpovídám na otázky přímo, že mi chybí ctizádost a to že je pro obchod pohroma. Vrátil jsem se zas ke své práci. Byl bych ho radši nadrždíl, ale neviděl jsem žádný důvod, proč bych měl svůj život měnit. Když jsem to rozvážil,*

²²¹ J. Putík: *Hrdina naší doby* v A. Camus: *Cizinec/Pád*, str. 182 (doslov)

²²² Tamt.

²²³ A. Camus: *Cizinec*, str. 10

²²⁴ Tamt., str. 12

²²⁵ Tamt., str. 36

*nešťastný jsem nebyl. Za studii jsem míval spoustu ctižádostivých plánů. Ale pak jsem musel školy zanechat a brzy jsem pochopil, že to všechno ve skutečnosti není důležité.*²²⁶

Důležité je, že Mersault nemá ani ponětí, co si o něm druzí myslí, což hraje zásadní roli ve druhé části novely po zabití Araba na pláži. Obraz, který o něm vykreslí prokurátor, je mnohem důležitější, než si co myslí Mersault sám.

Můžeme tedy říci, že po většinu *Cizince* je promluva Mersaulta velmi jednoduchá a stručná, nezatížená emocemi a významnými znaky a pervertováním významu. Samozřejmě, myslet si, že subjektivní vyprávění může mít ráz objektivního, je velká chiméra, ale Mersault je velmi konkrétním a specifickým vypravěčem – většinou ihned čtenáři řekne, když nechápe, proč by měl nějakou činnost dělat, něco říkat, a nebo na druhou stranu sdělí, proč zrovna určitou aktivitu dělá, středním pólem je, že neví, že tak jedná „prostě jen tak“, bez nějaké základní a určité intence.

Mersault také během konverzace často zůstává úplně zticha, většinou neví, co by měl dále říct či dodat k tématu. Všimněme si, že právě ticho je určitým výrazem autenticity.²²⁷ Arabové, jakožto „původní“ obyvatelé Alžíru, téměř nepromluví, nemusí se obhajovat před ostatními pomocí řeči. Krátké Mersaultovy věty zůstávají také zaměřeny na jeden objekt, přičemž odmítá hodnotit, co je důležité a co ne, ve druhé části však již často podotýká, že informace, na kterou se ho advokát či žalobce ptají, nemá s jeho případem „nic co dělat“. Řekli jsme, že Mersaultova promluva je stručná, často zůstává mlčenlivým, Mersault žije přítomným okamžikem, ve svém vlastním životě není ani spokojený ani nespokojený. Také se úplně neztotožňuje s politickými a společenskými institucemi (manželství není vážná věc), přičemž však nejde o nějakou cílenou revoltu, ale spíše pro to, že je to zbytečné, že je to „jedno“.

Jediný okamžik, kdy Mersault plánuje budoucnost, je, když si s Marií vyjede na pláž za Alžír, kde má Raymondův přítel chatu, tento okamžik je přetržen vraždou Araba.

Mersault má silný vztah k přírodě, který je instinktivního rázu. Při rozhovoru s advokátem říká:

*„...vzhledem k mému vrozenému založení bývají mým citům často na překážku fyzické potřeby. Ten den, co jsem pochovával maminku, mě zmohla těžká únava a chtělo se mi spát.*²²⁸

Signifikantní situací je pohřeb Mersaultovi matky. Je úporné vedro, Mersault popisuje bzukot hmyzu a šustění trávy, přičemž se podivuje nad rychlostí Slunce, s jakou vystoupalo po obloze.²²⁹ Obloha se blyští, krajina zůstává neměnná. Je dokonce takové vedro, že popraskal asfalt. Slunce, vedro, to vše vede k tomu, že „*po bezesné noci se mi zakalil zrak i myšlenky*“.²³⁰ Slunce tedy znamená únavu, nemožnost soustředění se na přítomný okamžik, ztěžuje okamžik, slunce, které pálí do zátylku a obloha jsou znakem neměnnosti, nadvlády přírody nad člověkem, který ztrácí schopnost rozvahy, slunce a jeho paprsky znamenají extenzi smyslů do nepříjemných rozměrů. Právě fyzické podněty, nemusí jít až o tak radikální, jako je nesnesitelný žír Slunce, vytěsňují rozvažovací schopnost jedince. Výjev z matčina pohřbu je symbolickým předznamenáním Mersaultova osudu.

Když se jde Mersault napít k prameni, rozhodně nemá v úmyslu někomu ublížit, protože pro něj to „*bylo odbyté*“.²³¹ Ležící Arab ho tedy překvapí, ale nemá v plánu se s ním pustit do boje. Jenže již

²²⁶ Tamt., str. 36

²²⁷ P. McCarthy: *Albert Camus, The Stranger*, Published in the United States of America by Cambridge University Press, New York, 2004

²²⁸ A. Camus: *Cizinec*, str. 52 - 53

²²⁹ Tamt., str. 18

²³⁰ Tamt., str. 19

²³¹ Tamt., str. 47

cestou k prameni Mersault cítí, že mu není dobře, že má úžeh a přitom slunce se znovu opíralo do jeho zad. Písek dokresluje celou scénérii do celistvosti obrazu. Za skalisky je stín, životadárny stín, který umožňuje nabrat síly, zregenerovat a uniknout tak všetečným slunečním paprskům. Pohled na Araba je roztěkaný, jeho obrysy Mersaultovi skáčou před očima.²³²

„Slunce pralo stejně jako ten den, co jsem pochovával maminku, a stejně jako tehdy mě pálilo nejvíc čelo, v němž mi pod kůží všechny žilky tepaly naráz. Úpal se už nedal snést a tak jsem se pohnul kupředu. Věděl jsem, že to je bláznovství, že se jedním krokem slunce nezbavím. Přesto jsem udělal ten krok, jediný krok dopředu. A tentokrát Arab, pořád vleže, vytasil nůž a nastavil ho v slunci proti mně. Na oceli se rozstříklo světlo a do čela jako by mě zasáhla dlouhá jiskřivá čepel. Zároveň pot slitý v obočí mi stekl všechen najednou na víčka a potáhl je teplou hustou clonou. Za tím závojem slz a soli mi oči osleply. Už jsem nevnímal nic než sluneční činely na čele, a nezřetelně taky třpytivý oštěp vytrysklý z napřaženého nože přede mnou. Ten hořící šíp mi ohlodával řasy a bolestivě ryl do očí. To byla chvíle, kdy se všechno zakymácelo. Z moře se vyvalil hustý řeřavý oblak. Nebe jako by se po celé délce otevřelo a chrtilo oheň. Celá má bytost se napjala a já zařal ruku na revolveru. Kohoutek povolil, prst mi sjel na hladké břicho pažby, a teď, v tom suchém, ohlušujícím třesku, všechno začalo. Setřásl jsem pot i slunce. Pochopil jsem, že se právě zvrátila rovnováha dne, výjimečné ticho pláže, na níž jsem prožil štěstí. Vystřelil jsem pak ještě čtyřikrát do nehybného těla, a kulky se do něho zakusovaly, ani to nebylo znát. Jako bych čtyřikrát krátce zaklepal na bránu neštěstí.“²³³

Přírodní dějství ukázalo svoji sílu, dokázalo zdolat člověka a přinutit ho, aby zpečetil svůj osud. Tragická chvíle se ještě znásobí čtyřmi výstřely. Čtyři výstřely znamenají vraždu, čtyři výstřely prokazují, že dotyčný vraždil vědomě, přirozenost zločinu z náhody se přeměnila na vraždu, na intencionální akt.

Na procesu s Mersaultem však lze sledovat jednu závažnou věc. Ve druhé části jsou zaznamenány promluvy žalobce. Neustále interpretuje Mersaultovy činy v kategorii příčina – účinek. Každý čin je dle něj nesen určitou motivací. Dokonce prokurátor tvrdí, že Mersault svůj čin předem uvážil, neboli se to aspoň pokouší dokázat.²³⁴ Důležitý je právě onen rozdíl mezi jedním výstřelem a více výstřely, který Mersault nedokáže vysvětlit. Prokurátor zastupuje společnost, která má svůj oficiální diskurz, ve kterém vina musí být potrestána, ale nejen vražda, ale dokonce i celý život. V celém procesu nakonec nejde o odsouzení Mersaulta za zabití Araba, ale za jeho odlišnost, za jeho nerespektování oficiálního diskurzu. Mersault se také nechce ospravedlnit, nesvaluje vinu na někoho jiného, je stále stejně přímý, přičemž prokurátor začíná manipulovat pojmem lítost. Mersaultovi nebylo líto, že jeho matka zemřela, dokonce poté navázal milostný vztah s Marií, který prokurátor interpretuje jako „nejodpornější hanebnost“,²³⁵ dokonce tvrdí, že Mersault má srdce zločince, že s tímto srdcem dokonce matku pohřbíval.²³⁶ Dále tvrdí, že se sklonil nad jeho duší a nenalezl ani žádnou z mravních zásad,²³⁷ dokonce morálně zabil vlastní matku, přičemž se má vyvrhnout ze společnosti jako ten, kdo zabije vlastního otce.²³⁸ Je odsouzen k smrti.

V cele Mersault odmítá kaplana, nakonec však k setkání s ním dojde. Při rozmluvě s kaplanem můžeme konstatovat, že se v Mersaultovi narodil existencialismus Camusova typu. Lítost pro

²³² Tamt., str. 48

²³³ Tamt., str. 48 - 49

²³⁴ Tamt., str. 76

²³⁵ Tamt., str. 74

²³⁶ Tamt., str. 75

²³⁷ Tamt., str. 78

²³⁸ Tamt.

Mersaulta nemá smysl, všichni jednou musíme umřít a tento fakt musíme přijmout, litovat někoho znamená povznést se nad jeho osud. Jak říká Mersault, na každého jednou dojde. Snaží se žít s tím co má, což znamená vědomí jisté smrti, se kterou se musí vyrovnat. „*Já třeba vypadám jako bych měl jen prázdné ruce. Ale sebou si jistý jsem, a vším jsem si jistý, jsem si jistý svým životem i tou smrtí, která už dlouho čekat nebude. Samozřejmě, mám jen tohle. Ale aspoň tu jistotu držím v ruce stejně pevně, jako ona drží mě. Měl jsem pravdu a mám pravdu, pokaždé mám pravdu. Žil jsem určitým způsobem a byl bych mohl žít jinak. Dělal jsem tohle a nedělal jsem ono. Neudělal jsem to nebo ono, ale udělal jsem zas něco jiného. A nakonec co? Jako bych byl celou tu dobu jen čekal na tuhle minutu a na to svítání, aby mi daly za pravdu. Nic, dočista nic nemá význam a já dobře vím proč.*“²³⁹

Vědomí vlastní existence je základem pro metafyzickou revoltu spolu s rozpoznáním minulého života jakožto absurdního. Toto vědomí je osvobozující, vědomě jít na smrt, vím, že mě čeká, přijmu jí, i když je nespravedlivá, ale podívám se jí tváří v tvář do očí a přijmu svůj osud. V tom spočívá přijetí vlastní autentické existence, v tom spočívá přeměna v revoltujícího člověka, která je spojena s prvotní velmi intenzivní dikcí a po následném prohlednutí jejím uklidnění. Toto uvědomění s sebou přináší klid a je výchozím bodem absurdního člověka.

Pelán a přijetí absurdity

Pelán ve své interpretaci zmiňuje, že v *Kainovi* „...protagonista Hrabalovy prózy jeví stejnou ochotu k přijetí absurdity své existence jako Camusův Mersault: *Vždy jsem podléhal, poněvadž to bylo bezpečnější, poněvadž jsem věřil v nějaký osud, který, kdykoliv se mu zachce, mne vyzbrojí vůlí, aby mně jí vzápětí přerazil páteř.*

Vždy jsem upřímně dělal, co se mi právě potrefilo.“²⁴⁰

O přijetí absurdity u Mersaulta se dá mluvit až v závěru románu, kdy se v něm rodí člověk revoltující. Do té doby Mersault opravdu dělá jen to, co ho právě napadlo, žije aktuální přítomností, neplánuje a pokud se nad svým životem zamyslí, konstatuje, že „není nespokojený“. O nějaké situaci říká, že to není důležité, ale tato reflexe bytí ve světě je u Mersaulta dána jeho přirozeností, která je nejvíce spojena s fyzickými podněty a s žitím ze dne na den. Vědomé přijetí své vlastní hodnoty a vědomé přijetí absurdity se odehraje až po rozhovoru s knězem, předtím se pohybuje ve světě, kterému rozumí na určité elementární bázi, ale oficiální diskurs společnosti je mu cizí. Což je důležité; není mu cizí diskurs světa, ale společnosti, v diskurzu světa (=přírody) Mersault funguje jistě, intuitivně; v diskurzu společnosti je cizincem, je tím vyděleným ze společenství (explicitně při soudním přelíčení, ale v první části má přátele, stýká se s Marií, tedy není nějakým jednoduchým asociálem, jen těžce vnímá oficiální politické a společenské normy, přičemž jeho osobní život je veden určitou jednoduchou morálkou, kterou necítí potřebu obhajovat, ze svých obvinění se cítí nevinný – z obvinění, že morálně zabil svou matku – protože je nechápe).

Další problém přichází s citovanými úryvky, které Pelán používá na podporu svého tvrzení. Neuvádí kontext, ve kterém je vypravěč *Kaina* pronáší, což ale hraje zásadní roli, jinak se interpretace stává zcestnou. Ono „vždy jsem podléhal“ Hrabalův vypravěč pronáší ve chvíli, kdy je inhibován svým tělem, svou tělesnou touhou po Máše, přičemž tato tělesná stránka přebíjí stránku rozumovou (k tomuto motivu viz. naše interpretace *Kaina* a motivu tělesnosti). Zároveň toto setkání můžeme interpretovat jako překážku, kdy je rozum oslaben, cílem je sebevražda. Setkání má tedy formu překážky, kterou je nutno odstranit, aby mohl vypravěč uskutečnit sebe sama. Toto podlehnutí Máše má charakter chvilkového podlehnutí a poté je druhý den ráno vypravěč znovu schopen uvažovat a

²³⁹ Tamt, str, 92

²⁴⁰ J. Pelán: *Bohumil Hrabal: Pokus o portrét*, str. 22 - 23

řídít se svým rozumovým úsudkem s ještě větší silou než předtím. Ono konstatování Pelána, že vypravěč tak „přijímá absurditu existence“ je více než rozporné. Ve své zaujatosti svým vlastním bytí, je nesen touhou po konci sebe sama, po uskutečnění své svobody. Tedy „vždy jsem podléhal“ je spíše odkazem k minulosti, kterou my ale neznáme, tedy nemůžeme tvrdit, že zrovna tato věta indikuje přijetí absurdity vlastní existence, když vypravěč chce ještě „dát v soulad život s myšlenkami“. To, že vypravěč věří na osud, znamená, že věří, že se mu jeho cíl splní. Víra v osud však není charakteristikou absurdního člověka. Absurdní člověk ví, co ho čeká a snaží se zlepšovat sám sebe. Ale jakmile vypravěč mluví o osudu, odkazuje tak již k smyslu, který mu otevírá jeho bytí ve fikčním světě. Absurdní člověk ví, že svět je beze smyslu. Kdyby přijal absurditu své vlastní existence, tak by poté vypravěč nejel dokonat sebevraždu do Bystřice u Benešova, viděl by již v této chvíli nesmyslnost svého počínání. Ale protože je stále zaujat ve svém osudu ve světě, který k němu nějakým způsobem promlouvá, a který on svým pohledem z významňuje, dokonce říká „že to bylo bezpečnější“, tedy má starost o vlastní existence, tak není absurdním a revoltujícím člověkem.

Dále; „vždy jsem upřímně dělal, co se mi právě potrefilo“. Vypravěč je znovu inhibován svým vlastním tělem a své minulé skutky poté zavrhně a znovu se zaměřuje jeden cíl. Epizoda s Mášou znamená selhání, které je nutné ospravedlnit, kterým je vypravěč vinen, ale dokáže tuto vinu smazat tím, že spáchá sebevraždu na důkaz jednoty svých myšlenek. Právě ono prozření z fascinace Mášiny tělesnosti nám říká, že epizoda s Mášou je pro vypravěče jen zdánlivě autentickou, jde o strach ze smrti, který je třeba oddálit tady a teď, přičemž jde o strach bytostně tělesný, nerozumový, tudíž nutně nivelizující a ukazující selhání, které je však překonáno.

Mersault nevěří v nějaký osud, jen cítí, že jeho osud je zpečetěn čtyřmi výstřely do těla Araba, ale dlouho jej nechce přijmout, dlouho nechce prohlédnout pravou podstatu světa. Jeho život nemá nějaký daný cíl (ať už pracovní), nechce dát svůj život v soulad s myšlenkami. Právě Mersault autenticky dělá to, co se mu právě potrefilo. Přičemž jeho předchozí život se mu zdá na konci románu jako nesmyslný a teprve v okamžiku prohlédnutí se cítí svobodný. Lze tedy ochotně přijímat absurditu, o které nevíme? Těžko, protože nejdříve si jí musíme uvědomit a jak s tímto uvědoměním naložíme, záleží jen na nás.

Mercksova indiferentnost

Mercks píše: „*Text Kaina má podtitul „existenciální povídka“, tedy vztahující se k existenci, k ryzímu bytí, ne k společensko-psychologickému životu.*“²⁴¹Ryzí bytí bychom asi mohli převést na bytí autentické a to z toho důvodu, že ryzost je nic neříkající pojem, neboli; Mercks „ryzí bytí“ nijak dále nevysvětluje, jen udává tautologii „vztahující se k existenci“, přičemž také neříká, jak pojmu existence rozumí. Dále dodává, že „ryzí bytí“ je odlišné od společensko-psychologického života. Avšak to je značná potíž. Člověk, ať už v jakémkoli modu svého bytí (nerozlišujeme zde mezi autentickým a neautentickým), je vždy nějak ve světě, který jej obklopuje a základní charakteristikou tohoto světa je, že v něm není sám.²⁴² Musí se tedy v tomto světě naučit orientovat a i mody autenticity a neautenticity se odehrávají v tomto světě, který tvoří Druzí. Samozřejmě, bytí je vždy „mé“, jak by řekl Heidegger,²⁴³ ale já nejsem subjektem bez světa. Autentické bytí spočívá v tom, že volím možnosti, ve kterých volím sebe sama, neboli volím možnosti, které jsou mi nejlustnější, chápu se

²⁴¹ K. Mercks: *Kain a Hrabal*, dostupné na: <http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/sborniky/kongres/tretil/44.pdf>, str. 450 - 462, zde str. 450 - 451

²⁴² Samozřejmě bychom mohli poukázat na určité extrémní situace – odložené děti, vlčí děti

²⁴³ M. Heidegger: *Bytí a čas*, str. 62

své existence²⁴⁴ jako své vlastní. Pokud však svoji existenci zanedbávám tím, že volím možnosti, které mi svět překládá jako nejvíce nasnadě, tedy mám sklon se vyhýbat setkání se sebou samým, se svou konečností a s tím, že jeho existence má ráz břemene a nechává se pohltit světem (například díky zaměstnanosti, zvědavosti) do anonymního bytí „ono se“.²⁴⁵

Tímto exkurzem jsme jen chtěli domyslet Mercksův pojem „ryzího“ bytí, přičemž jsme se snažili poukázat na to, že v existencialismu jde o autentické bytí, to znamená o takové bytí, kdy volím své nejvlastnější možnosti a tato volba se vždy odehrává ve světě, kde jsou i Druzí. Mercksovo výchozí tvrzení je tedy značně nepřesné.

Dále Mercks zmiňuje i Camusova *Cizince*: „*Druhou knihou je Camusův Cizinec (1942, česky 1947), v níž hlavní postava spáchá vraždu pouze z pocitu odcizení ve světě, z „indiferentnosti“, tedy bez jakékoliv společensko-psychologické motivace (Hrabal 1995, 248).*“²⁴⁶ V naší interpretaci *Cizince* jsme chtěli ukázat, že mluvit o „indiferentnosti“ u Mersaulta je velmi zavádějící, protože on sám se jako „indiferentní“ nepojímá. Mersault sice často reflektuje, když řekl něco nevhodného, ale to v něm nevyvolává pocit cizoty, spíše jen „neví, co jiného by na to měl říct“. Vědomá reflexe vlastní „cizosti“ nastává až se zrozením revoltujícího člověka na konci románu. Vražda není spáchána z „indiference“, ale kvůli tlaku přírodního dějství, kvůli žáru slunce, které je v celé scéně hlavním činitelem a to díky Mersaultovu instinktivnímu spojení s přírodou. Jak říká Robbe-Grillet: „*Svět je obžalován ze spoluviny na vraždě.*“²⁴⁷ Mersault v první části románu (dokonce až do rozhovoru s kaplanem) světu odcizen, určitým způsobem světu rozumí, často situace nechce hodnotit, protože pro něj nejsou důležité, ale dokáže rozpoznat i situace, které mají určitý význam (zabití Araba na pláži, v jednom okamžiku plánuje s přáteli dovolenou). Jeho porozumění světu se však zásadně liší od oficiálního politického a sociálního diskurzu, proto je ve světě mocenského řádu cizincem, toto ohraničení však nedělá Mersault, nýbrž právě oficiální mašinerie, mechanismus. Vůči svému vlastnímu bytí Mersault není indiferentní, jen nemá potřebu obhajovat své jednání, které je naprosto autentické („žít dnes“, dělá to, co mu právě natrefí).

Mercks dále říká, že pro vypravěče povídky *Kain* je „*jeho „ryzí“ bytí nesnesitelné a který se tím dostává do psychického stavu camusovské indiferentnosti. První indikací tohoto stavu je libovolnost cílové stanice, do níž si kupuje jízdenku...*“²⁴⁸

Bogánek je vše, jen ne indiferentní. Jeho horečnatá dikce, neurotické chování, je známkou aktuálního zaujetí situací, neboli Bogánek chce aktualizovat možnost, která se mu zdá jako autentická (sebevražda) a to co nejrychleji. Chce co nejrychleji „dát svůj život v soulad s myšlenkami“, aby potvrdil svou svobodu, přičemž je velmi nervózní, výbušný (když se rozkřikne na starou sadařku ve

²⁴⁴ Existence = své vlastní bytí, neboli bytí samo, ke kterému se pobyt tak či onak vztahuje v intencích Heideggerovi fundamentální ontologie (viz. *Bytí a čas*), pro Jasperse existence vyjadřuje celek toho, co jsem, je nezastupitelná, jde o jedinečnost v nejsilnějším slova smyslu, existence znamená bytí sebou. Není to sféra toho, co je bezprostředně dáno, není to sféra obecně platného vědění. Existenci získávám, nebo ztrácím skrze to, jak se rozhoduji. Člověk jakožto existence zakouší naplnění – jde o autentické bytí člověka sebou, které musí být teprve uskutečněno každým svobodným a nepodmíněným rozhodnutím jednotlivce, člověk se může chopit své existence, ale může se s ní také minout. Ono chopení se existence zde Jaspers myslí jako úkol, který má každý jedinec splnit. Zároveň je důležité, že člověk si musí svou existenci znovu a znovu vybojovávat, a to zejména v hraničních situacích. Existence je také vztahem k transcendenci, neboli k Bohu (viz. R. Thurner, W. Röd, H. Schmidinger: *Filosofie 19. a 20. století III*, str. 224 – 262)

²⁴⁵ J. Čapek: *Jednání a situace*, str. 110

²⁴⁶ K. Mercks: *Kain a Hrabal*, str. 451

²⁴⁷ A. Robbe-Grillet: *Za nový román*, Praha: Odeon, 1970, překl. P. Pujman, str. 47

²⁴⁸ K. Mercks: *Kain a Hrabal*, str. 451

vlak) a roztěkaný. Tyto charakteristiky (které jsme doložili textově výše) znamenají zaujetí svou vlastní existencí a ne strnulou indiferentností. Také kupování jízdenky znovu není znakem indiferentnosti, ale znakem osudovosti. Osudovost neznámá nezám o své vlastní bytí, ale určité přesvědčení a zaujetí.

„Dokonce i vůči Máše projevuje indiferentní postoj, nebo lépe řečeno poukazuje na její zdánlivou indiferentnost: „Sakra, jí je to jedno, jestli jí mám rád, nebo ne.“ Nebo i vůči vlastnímu jednání: „Vždy jsem upřímně dělal to, co se mi právě potrefilo“...“²⁴⁹

Jak jsme popsali při naší interpretaci *Kaina*, vypravěčův postoj vůči Máše není indiferentní, je inhibován její tělesností a je jí okouzlen. Pokud bychom chtěli najít další důkaz pro vyvrácení Mercksova tvrzení, můžeme říci, že jedinec, který je k druhému indiferentní by nepoužil „sakra“, pokud Mercks zpřesňuje „lépe řečeno poukazuje na její zdánlivou indiferentnost“, tak jde již o jinou situaci. Vypravěč by nebyl indiferentní, ale za to Máša jen zdánlivě. To však ale také neobstojí, protože dále vypravěč říká: „*Ty blbe, ta je dál než ty. Té stačí jenom to, že má ráda tebe.*“²⁵⁰ Domnívám se, že Máši postoj není ani „zdánlivě indiferentní“, pokud by nestačila výše citovaná věta, máme zde další důkaz: „*Kráčela vedle mne a při každém kročení se mne dotkla stehnem.*“²⁵¹ Pokud je jedinec k někomu indiferentní, rozhodně se ho schválně nedotýká, Máša k Boganovi není indiferentní (ani zdánlivě) celou povídkou. A naším posledním důkazem může být věta samotného Merckse: „*Nemá (Máša pozn. M. Ch.) při milostné hře postranní myšlenky.*“²⁵²

Mercks nerozlišuje ani mezi zlomy ve vyprávění. Nejprve cituje stejnou větu jako Pelán o tom, že subjekt vždy podléhal (tu jsme interpretovali výše) a ihned za ní, jakožto soumezný, zmiňuje, jak subjekt říká, že „vždy pomáhal Němcům“. Musíme si ale uvědomit, že jde o dvě naprosto odlišné situace. V první je zaujat tělesností Máši, které na okamžik podléhá, ve druhé má již v sobě „krev dárců“ a ta z něho udělala bázlivého člověka, který se bojí o svůj život a má vidinu poklidného života s Mášou, přičemž horečnatá a překotná dikce z první části povídky je ta tam. Je zvláštní, že Mercks tento zlom zmiňuje,²⁵³ ale nezohledňuje ho při výše zmíněných tvrzeních.

Mercks říká, že po pokusu o sebevraždu „*Oproti slabšímu, indiferentnímu a do sebe obrácenému subjektu povstal subjekt po zápase se smrtí jako silnější, akceschopný a navenek obrácený, který má nejen svůj rodinný ideál (Mášin idylický způsob života), ale i svůj názor na svět.*“²⁵⁴ To je znovu problematické. Protože bychom mohli ptát co je více „akceschopnější“ než spáchat sebevraždu a podle vlastních slov vypravěče tak afirmovat sebe sama? On sebe sama již splnil, proto nemá důvod svůj čin opakovat, a protože se stal „bojácným a literárním“ je jeho funkce přenesena na rétorické přesvědčování o smyslu svého minulého činu. Jak může být subjekt, který je „bojácný a literární“ silnější než ten, který „dal svůj život v soulad s myšlenkami“ a na tento čin vzpomíná jako na akt svobody? Mercksova pozice je znovu rozporná.

Dále Mercks zmiňuje rozhovor s doktorem Gallem²⁵⁵ a interpretuje promluvu vypravěče tak, že sděluje své nové poslání. My jsme ale ukázali, že tato promluva – toto ospravedlnění minulého činu – je nesena pervertováním významu a vnesením dodatečného smyslu do minulé události. Mercks se

²⁴⁹ Tamt, str. 452

²⁵⁰ B. Hrabal: *Kain*, str. 112

²⁵¹ Tamt.

²⁵² K. Mercks: *Kain a Hrabal*, str. 458

²⁵³ Tamt., str. 453

²⁵⁴ Tamt., str. 453 - 454

²⁵⁵ Tamt., str. 454

ještě snaží vést svou interpretaci směrem: minulá indiferentnost, přítomná akceschopnost, ale myslím, že jsme dostatečně ukázali, jaké rozpory z této koncepce plynou.²⁵⁶

Můžeme však ještě zmínit jeden důležitý rozdíl mezi Mersaultem a Bogánkem. Bogan se cítí vinen, Mersault nikoliv, Mersault se nechce obhájit, kdežto Boganova promluva (zejména s doktorem Gallem) má charakter zpovědi a obhájení se, Mersault také není zaujat tělesností²⁵⁷ Marie natolik horečnatým způsobem jako Bogan, Mersault dokonce ani nepomyslí na sebevraždu, kdežto pro Bogana je myšlenka sebevraždy principem, který ho nutí jednat.

5. *Ostře sledované vlaky*

V roce 1965 jsou vydány *Ostře sledované vlaky*. Text povídky *Kain* byl použit jako pomocný text,²⁵⁸ na přebalu *Ostře sledovaných vlaků* je napsáno (přepis rozhovoru s Hrabalem): „*Nejraději nechávám každý text uležet a podívám se na něj za pár let, tak jako na jistý druh kořaliček a vín. Pak zkoumám, nakolik je v textu sdostatek alkoholu a jiskry. A pod dojmem chvil zušlechťuji text dál a zase jej nechávám v šuplíku pracovat tak dlouho, až jsem schopen se na něj podívat čerstvým pohledem. Pak teprve dotáhnu text k závěru. Postupuji tak nějak obráceně. Napřed sestavují události a příběhy k nejistému cíli. Propojující motiv se mi objevuje až pak.*“²⁵⁹

Je nutno dodat, že tento pohled je značně stylizovaný do ethosu autorského gesta tvorby rukopisu, kdy sám autor dává možnost nahlédnout čtenáři „pod pokličku“; srovnajme s Hrabalovým komentářem ke *Kainovi* z roku 1981: „*Tento Kain se mi pak objevil jako pomocný text při psaní Ostře sledovaných vlaků, když jsem dostal nabídku od nakladatelství Čs. spisovatel v roce tuším šedesát tři, na jakýkoliv text z mého pera, lépe řečeno z psacího stroje.*“²⁶⁰ Tedy ono poetické „nechám text uležet“ je zde zasunuto do pozadí a na povrch se dere spíše pragmatická funkce textů „ze šuplíku“. Velmi důležitý je však Hrabalův další komentář k *Ostře sledovaným vlakům*: „*Ostře sledované vlaky...to je můj první rukopis, v tom smyslu rukopis, že jsem si uvědomil, že co teď budu psát, není á la thèse, není banalítka. Roland Barthes o tom říká, že rukopis je akt historické solidarity, tj., já už jsem poprvé počítal s čtenářem, nebo množstvím čtenářů, čili jsem to dal jako takové poselství...Ostře sledované vlaky je můj první rukopis, první moje angažovaná literatura, protože najednou mi došlo, že ten můj příběh není jen můj, ale že je to příběh několika, třeba i milionů lidí, kteří se účastnili té války nebo museli žít za toho protektorátu tady. A nejen tady, ale i v Maďarsku, v Polsku, v Rusku a jinde...takže jsem to psal jako rukopis, a ne jako krajně subjektivní výpověď. Už jsem počítal se čtenářem, a už jsem cítil ten dopad, jak to asi čtenář přijme, a co já mu tam asi řeknu, aby byl tím dojat nebo abych mu řekl, že hrdinou mohou být i obyčejní směšní lidé.*“²⁶¹

Hrabal sám píše, že *Ostře sledované vlaky* jsou „angažovaná literatura“, že nejsou vystavěny jako „krajně subjektivní výpověď“, jde o určitou literární stylizaci, tato stylizace dle určité literární konvence je (spolu s abdikací na „krajně subjektivní výpověď“ – můžeme se ale vznést otázku, co jiného než krajně subjektivní výpověď, která je však proložena diskursivním zobrazováním, *Ostře*

²⁵⁶ Interpretace druhé části Mercksovi textu, který se zabývá vyobrazením Ježíše v povídce *Kain*, by již byla záležitostí jiné studie

²⁵⁷ Tělesnost Mersaulta je spjata s podléháním fyzických přírodních vjemů: Je horko, Mersault je unaven, tedy jde dlouho spát, atd...

²⁵⁸ T. Mazal: *Spisovatel Bohumil Hrabal*, str. 36, stejně jako povídka *Fádní stanice*, jejíž vliv je spíše fragmentární

²⁵⁹ T. Mazal: *Spisovatel Bohumil Hrabal*, str. 171

²⁶⁰ B. Hrabal: *Schizofrenické evangelium*, str. 101, povídka *Kain* vyšla v lehce přepracované podobě v *Morytátech a legendách* pod názvem *Legenda o Kainovi* (rok 1968)

²⁶¹ T. Mazal: *Spisovatel Bohumil Hrabal*, str. 172, z *Klíčky na kapesníku* rok 1990

sledované vlaky jsou?) rozlišujícím znakem mezi *Ostře sledovanými vlaky* a *Kainem*.²⁶² Právě tato angažovanost (řekněme „příspěvek k historii“) byla vystavena tvrdé kritice z pera Jana Lopatky. Lopatka kritizuje²⁶³ Hrabala za jakýsi ústup ze svého spisovatelství a z toho, že charakteristické znaky jeho předchozích próz (neideologičnost, nerozlišování mezi „velkými“ a „malými“ příběhy, typizace hrdinů a jejich promluvy, která se překotně valí vpřed bez náznaku digresivnosti, stříhovitost jeho próz) jsou v *Ostře sledovaných vlacích* použity jako „ozvláštnění“ textu.²⁶⁴ *Text Ostře sledovaných vlaků* ztrácí, dle Lopatky, na údernosti hlavně kvůli neustálému osvětlování minulého – digresi. Dle Lopatky jsou *Ostře sledované vlaky*, v části své výstavby, nesené snahou „začlenit se do řady fixovaných uměleckých výtvorů, naplnit zcizenou vnější strukturu, krokem k normalizaci“. ²⁶⁵ Lopatka tedy kritizuje Hrabala za to, že odložil své minulé, spontánní (autentické, nanejvýš afikující, řekl by Lopatka) psaní a podlehl literární konvenci a nároku na angažovanost literatury, dokonce i k přijetí kýčovitosti (Hrma umírá poté, co se zbaví svého trápení),²⁶⁶ neboli „umírá se literárně“. ²⁶⁷ Lopatka dále dodává, že „lidé se v kontextu celé knížky milují proto, aby bylo posléze zjevné, jak do tohoto milování zlozvěstně a nespravedlivě zasahuje válka“. ²⁶⁸ Pelán tuto Lopatkovu kritiku také referuje a dodává, že je v ní vystiženo to podstatné: „*Ostře sledované vlaky* představují v Hrabalově tvorbě naprosto solitérní pokus o zápletkovou konstrukci, přičemž tato zápleтка a potažmo i postavy, na nichž spočívá, jsou nositeli obecnější symboliky.“²⁶⁹ Přičemž však by podle Pelána byl Lopatka nucen tuto kritiku aplikovat i na *Kaina*, kdyby znal genetickou vazbu mezi *Kainem* a *Ostře sledovanými vlaky*.²⁷⁰ Představili jsme tedy kritiku Jana Lopatky, dále se pokusíme poukázat na rozdíly mezi *Kainem* a *Ostře sledovanými vlaky*.

Angažovanost versus subjektivita

Kain je nesen horečnatou dikcí subjektu (o kterém víme jen několik málo vnějších charakteristik), vypravěč reprodukuje své vnitřní stavy, v jeho promluvě se manifestuje maniakální egoističnost subjektu, zaujetí sebou samým, přičemž popis vnějšího prostředí je vždy určen vnitřním stavem vypravěče – ať již jde o příjezd vlaku či popis Krista v Mášíně pokoji – a umocňuje atmosféru vyprávění a velmi často posouvá vyprávění dál (setkání s Kristem v Mášíně pokoji dá vypravěči sílu dokonat své jednání). Prostor také souzní se stavem vypravěče. Ve vyprávění téměř nejsou volné motivy, které by jej zpomalovaly, vše je zaměřeno k subjektu vyprávění, významové hledisko je nesené z perspektivy subjektu a jeho jednání zaměřené na nějaký účel. Blízké okolí (pokoj Máši, nástupiště, vlak, pokoj v Bystřici u Benešova) jsou podrobeny popisu velmi úsečnému, většina objektů má svůj daný význam perspektivou vypravěče a tato perspektiva nikdy není nevinná, v *Kainovi* je perspektiva vypravěče vždy subjektivně zabarvena a objektu, na kterém spočine pohled je dán určitý význam, rozhodně nejde o popis na základě metonymie (soumeznosti). Kontext vnějšího světa – kontext války, odboje – je referován v *Kainovi* jen tak, jak afikuje vypravěče, neboli jen v tu chvíli,

²⁶² Odkaz na R. Barthes necháme stranou, avšak v tomto zaštitění se autoritou se ukazuje svébytný rys Hrabalovy reflexe svých textů (stylizace, že tvořil podobně jako někdo jiný, ale v okamžiku tvorby to tak nedokázal vyjádřit)

²⁶³ J. Lopatka: *Předpoklady tvorby*, Prah: Triáda, 2010

²⁶⁴ Tamt., str. 14

²⁶⁵ Tamt., str. 15

²⁶⁶ Tamt., str. 16

²⁶⁷ Tamt., str. 17

²⁶⁸ Tamt., str. 18

²⁶⁹ J. Pelán: *Bohumil Hrabal: Pokus o portrét*, str. 22

²⁷⁰ Tamt., str. 22

když se ho tyto danosti nějakým způsobem dotýkají, rozhodně nehodnotí situaci doby, ve které se ocitá, dokud s ní není konfrontován tváří v tvář a pokud se tak stane, je jeho promluva znovu zaměřena na vnitřní stavy subjektu (když je na lokomotivě s německými vojáky), přičemž necítíme, že by kontext vnějšího světa (válka) měl vliv ve formování postoje vypravěče k sobě samému, ke svému jednání, že by se nějak angažoval v historické situaci. Historická situace spíše prosvítá v jednotlivých situacích, přičemž na ni není upřena hlavní pozornost, vyprávění není angažované jako odpověď na válečnou situaci, ale spíše na hraniční situaci subjektu – smrt, sebevražda – přičemž paradoxem je, že jeho život ukončí situace podmíněná kontextem vnějšího světa. Můžeme říct, že vyprávění směřuje vždy přímým směrem (vzpomínka na Mášu a natírání plotu je velmi stručná, přičemž ani nijakým obsažným způsobem neosvětluje dění přítomné).

Naprosto odlišným způsobem je nesena promluva vypravěče v *Ostře sledovaných vlacích*. Pokud bychom si vzali čistě příběhovou linii, dostáváme se k banální situaci návratu mladého eléva Hrmy na železniční stanici poté, co si přeřízl zápěstí, Hrma se dále zaplete do odboje a umírá. Tato příběhová linie je však proložena „flashbacky“, které osvětlují přítomný okamžik. Na začátku novely Miloš Hrma vypráví historii své rodiny, osvětluje její rodokmen a to proto, že jeho otec, spolu s ostatními obyvateli města, si šel prohlédnout vrak sestřeleného německého letounu a případně sehnat nějaké „součástky“. Hrma podává charakteristiku svého otce a pradědečka, čímž ukotvuje spjatost svého původu s vnějším prostředím.²⁷¹ Vyprávění je také časově lokalizováno ihned na začátku (rok 1945), u Kaina jsme měli jen nepřímé odkazy k době, ve které se vyprávění odehrává („protektorátní kupé“). V *Ostře sledovaných vlacích* znamená přítomná situace přechod k popisu na základě metonymie, tento popis následuje situace minulá, která vypravěči vytane na mysl, tudíž z přítomného okamžiku se téměř ihned dostáváme do minulosti, čímž je zpomalena intenzita vyprávění. Hrma popisuje sestřelení letounu (předevčírem), zaměřuje svou pozornost na ustřelené křídlo, na pád letounu, přičemž se dostane až k zreferování svého rodokmenu, když na místě dopadu letounu potká svého otce. Dále je také zmíněn fakt, že si Hrma přeřízl zápěstí; podotýká, že když ho někdo oslovil, tak zčervená, „protože jsem měl dojem, že všem lidem na mě něco vadí...Před třemi měsíci jsem přeřízl ruce v zápěstí, a jako bych k tomu neměl důvod. Ale já jsem ten důvod měl a znal jsem jej a jen jsem se bál, že každý, kdo se na mne dívá, ten důvod uhaduje“.²⁷² Vyprávění poté pokračuje v přítomnosti, kdy Hrma se jede podívat na sestřelený letoun. Existence letounu „tady a teď“ ve vyprávění, musela být osvětlena, původ jizvy na zápěstí, když na ní dopadne pohled Hrmova kolegy a Hrma zčervená, je také již částečně osvětlen tím, co bylo, vše je vysvětleno. Hrma také svobodně hodnotí vnější prostředí (válku), tato vnější dějinná situace podmiňuje vyprávění, je možností pro rozvinutí literární postavy „nehrdinského hrdiny“, který umírá, když se „zbavuje svých trápení“, jak by řekl Lopatka, válka přetrhá lásku dvou mladých lidí, poukazuje se tak na její absurdnost.

Tělesnost a pohled

Oproti povídce *Kain* se v *Ostře sledovaných vlacích* proměnila také role tělesnosti. V *Kainovi* je tělo bráno jako „to slabé“, co narušuje myšlenkovou integritu subjektu, uniknutí svému tělu znamená afirmovat svobodu. V *Ostře sledovaných vlacích* je tělesnost také považována za něco nespolehlivého, avšak mnohem naivněji. Pokus o sebevraždu není u Hrmy nesen glorifikací své svobody, jednoty svého myšlení a činu. K sebevraždě dovede Hrmu selhání v milostném životě – jak sám říká: „ejakulatio praecox“.²⁷³ Tělo Miloše Hrmu zradilo v důležité intimní situaci, způsobilo tak

²⁷¹ B. Hrabal: *Ostře sledované vlaky*, Praha: Mladá Fronta, 2009, str. 7

²⁷² Tamt., str. 9 -10

²⁷³ B. Hrabal: *Ostře sledované vlaky*, str. 60

fyzické nenaplnění lásky Máši a Miloše, toto selhání dovede Miloše až na pokraj samotné existence, k pokusu o sebevraždu. To je onen „důvod“,²⁷⁴ o němž mluví na začátku narativu, že přeci důvod měl, nešlo o ledajaké „bezdůvodné“ rozhodnutí. Poté, co dokáže, že je konečně muž, tuto negativitu tělesnost smaže a stává se sebevědomějším.

Hrma má velmi blízký vztah k přírodě. Jedním z důvodů je také to, že v přírodě je sám, není na něj upřen pohled Druhého. Pohled Druhého totiž znamená uvědomění si Hrmy, že není ve světě „bez těla“, bez svého nespolehlivého aspektu, bez své slabosti, nýbrž právě bolestné potvrzení jeho selhání. Pohled Druhého znamená pro Hrmu otázku, proč si přeřízl zápěstí,²⁷⁵ proč se chtěl odprostit od své tělesnosti, ale paradoxně právě nepovedená sebevražda jeho tělesnost více vystavuje očím Druhých. Pohled Druhého znamená zpřítomnění minulého, jizva je jako kniha, která o svém majiteli řekne vše.

6. Hranice zobrazování v *Ostře sledovaných vlacích*

Výše zmíněnými rozdíly se však nechceme dále zabývat. Chceme zaměřit pozornost na jeden zásadní moment, kterým se odlišují *Ostře sledované vlaky* od povídky *Kain*, a který souvisí s popisem prostředí; jde o hranici diskurzivního zobrazování. V *Kainovi* nehraje obraz prostředí jinou roli, než roli pozadí, popis prostředí ve své stručnosti nemá funkci zpomalení vyprávění. V interpretaci *Ostře sledovaných vlaků* chceme zaostřit pohled na popis krajiny, na zobrazení prostředí, jako na fakt podmiňující vyprávění.

Prostředí, v našem případě krajina, vždy podmiňuje vyprávění, protože jen na jeho podkladu lze artikulovat vyprávěnou situaci a je také jedním z míst, kde čtenář hledá referenční pól textu, pokud autor sám nechce tento moment znejasnit či zneprístupnit. Pokusíme se převrátit tradiční hierarchii popředí nad pozadím, tedy budeme sledovat Hrabalův rukopis zobrazování oproti jeho narativní technice. Ovšem v textu, který je psán na základě metonymie (soumeznosti), nám tato prvotní distinkce začne postupně splývat. To nás však neomezuje v dešifrování obrazů (hlavně na úrovni diskurzivní), jejichž spjatost s příběhem se ukáže jako esenciální zejména na konci románu. Objektem našeho zájmu bude motiv sněhu, ten je zároveň spojen i se zemí a oblohou jako hlavními přírodními činiteli,²⁷⁶ tedy motivy podmiňující samotnou existenci postav ve fikčním narativu. Pokusíme se vymezit spjatost hlavního hrdiny a země, na úrovni analýzy motivu sněhu se pokusíme vymezit zásah člověka do krajiny a zároveň jeho bezmocnost vůči přírodnímu dění a posledním krokem naší analýzy bude poukázání na to, jak se ze statického motivu stává motiv dynamický.²⁷⁷

Definujme si nejdříve, co rozumíme pojmem obraz. Obraz je souborem toho, co se jeví.²⁷⁸ Neboli, to co je vyprávěčem popsáno jako zarámovaný celek, celistvé pole, jde o pohled na neměnný soubor; stručněji: obraz je výřezem prostoru fikční skutečnosti.²⁷⁹ Bytností obrazu je také absence pohybu, obraz „zestatickuje fikční dění, popisuje pozadí fikčního světa, kde se nikdo nepohybuje, vyprávěč jen

²⁷⁴ Tamt., str. 9

²⁷⁵ Tamt.

²⁷⁶ Odkazujeme na studii Jana Patočky i reflexi Petra Rezka, přičemž znovu zmiňujeme, že se jí v pravém slova smyslu neřídíme, ale považujeme ji za impuls pro naši interpretaci.

²⁷⁷ Ne ale v intencích Tomaševského, půjde nám nejprve o konstituci obrazů jako podkladu pro jednání člověka a následná změna vedoucí k dynamizaci, tedy že prostředí samotné se stává akčním činitelem.

²⁷⁸ G. Deleuze: *Film 1, Obraz – pohyb*, Praha: Národní filmový archiv, 2000, překl. J. Dědeček, P. Maydl, Č. Pelikán, str. 76

²⁷⁹ Deleuze mluví o „výřezu prostoru v té či té vzdálenosti od kamery, od detailu k velkému celku“, str. 36

spočíne pohledem na nehybné scénérii. Takto definovaný obraz má samozřejmě blízko k fotografii. Fotografie je zachycení přítomnosti, což znamená, že je v ní „vtištěno“ to, co bylo, jde o zastavení přítomnosti, konzervování přítomného okamžiku do určitého zarámování – „výsek“ ze skutečnosti. Celek obrazu je homogenním jednoduším prostorem, v jehož totalitě, v celostném poli, se seskupují jednotlivé objekty. U Hrabala je vždy obraz vykreslen tak, že objekt je nejvíce patrný, je jaksi „v popředí“, přičemž skrze další popis se odhaluje detail, který nás nějakým způsobem afikuje. V tom spočívá také rozdíl mezi fotografií a fikčním „obrazem“. Barthesovo punktum je věcí nezáměrnosti, proto ho určité výjevy nezraňují, nezasahují,²⁸⁰ přičemž to, co recipienta zraňuje je spojeno s ním „osobně“ (vzpomínka na místo, kde ten, kdo hledí na fotku byl před dlouhým časem, atd...). Punktum tedy není věcí interpretace či hledání, ale náhlého záchvěvu. Pohled, kterým zkoumám fotografii, není zprostředkován něčím dalším (ano, samozřejmě médiem a intencí fotografa, avšak na „výřez“ ze zkušenosti hledím přímo), kdežto literární promluva je zprostředkována subjektem vyprávění. Hrma scénérii popíše, nezastaví se u ní, nereflakuje záchvěv trhliny v obrazu, povšimnutí si významu této trhliny je věcí čtenáře (interpreta).²⁸¹

Z prvotního popisu totality obrazu tedy náhle vystoupí detail, který je narušením jednoty, detail je trhlinou, zlomem v obrazu, avšak nechceme použitím pojmu trhlina vyvolat negativní konotaci, právě naopak; detail je odkazující dále, bytostně přesahující „to viditelné“, trhlina znamená možnost interpretace, v trhlině se postava setkává se svou vlastní smrtí.

První obraz, na který zaměříme pozornost (a bude nám zároveň ilustrativním příkladem Hrabalova statického zobrazování), je ten, když německý letoun dopadne na pláň za městečkem. Hrabal používá spojení „sníh se třpytil na pláních“ a „krystalky sněhu“.²⁸² Od sněhu se odráží slunce a dokresluje tak atmosféru. Můžeme si povšimnout, že právě před lidským zásahem (tj. před dopadem letadla) byl celý obraz jednotný, tedy zasněžený, což nám dokazuje moc přírody (zejména sněhu) vše zakrýt. Před lidským zásahem je obraz homogenní, země je zasněžena, není aktuálně vystavena lidskému násilnému vytrhávání plodů z jejího lůna. Je zakryta lidská činnost na polích, sníh dává celé scéně jednotný ráz, zároveň s tím je spojené ticho, které odhaluje scénu ve své jednoduchosti. Tato fasáda je esencí přírody par excellence, příroda stojí v pozadí, ale zároveň se člověk nemůže vymanit z její síly, ze síly, jež má moc podrobit si jedince, člověk totiž z přírody pochází, je s ní bytostně svázán. V tichém a jednotném obraze může vypravěč promlouvat svobodně, protože nehrozí, že by ho viděli „oči z města“, jen v přírodě může čtenáři sdělit, že byl „důvod“ k přeříznutí zápěstí, což lidé z města neví. Tímto sdělením „tajemství“ s přírodou je jí člověk zároveň podroben, protože jakmile ona fasáda spadne, tak vyradí vše, co je v ní ukryto. Ukazuje se zde esenciální provázanost přírody (země) a Miloše Hrmy, což lze vidět také na jeho citlivém přístupu ke zvířatům, Hrma je příkladem jedince, který „pocituje více bolesti v souvislosti s újmou, kterou utrpí nějaké zvíře, nežli s tou, kterou utrpí nějaký člověk. To proto, že zvíře je zbaveno možnosti svědčit podle lidských pravidel zjišťování újmy, a že v důsledku toho má každá újma povahu křivdy a činí z něj ipso facto oběť...proto je zvíře paradigmatickou obětí“.²⁸³ Hrmovo sepětí s přírodou je podobné Mersaultovu naladění vůči vnějším přírodním vjemům.

Vrtkavé spojení mezi jedincem a přírodou je vystaveno neustálým útokům ze strany lidského násilného působení, touhou být tím, kdo vyrve z přírody všechny její plody a zkulivuje ji podle svého

²⁸⁰ R. Barthes: *Světla komora*, Bratislava: Archa, 1994, překl. M. Petříček, str. 46

²⁸¹ Nabízí se tedy otázka, zda může literární promluva vyvolat stejný efekt, jako pohled na fotografii. Nechceme ale zastávat jednoznačné stanovisko.

²⁸² B. Hrabal: *Ostře sledované vlaky*, str. 10

²⁸³ F. Lyotard: *Rozepře*, Praha: Filosofia, 1998, překl. J. Pechar a kol., str. 64

náhledu a podle svých potřeb. Domnělé vítězství se však nekoná, příroda si vždy schová nějaké nepříjemné „překvapení“, na které lze narazit jen v průběhu aktivní činnosti, rozvrácením její mlčenlivosti; zdánlivé vítězství člověka se promění v jeho prohru, jak uvidíme na konci vyprávění. Vraťme se však ještě na okamžik k tomu, že „sníh na prudkém slunci praskal“,²⁸⁴ dozvídáme se také, že obloha je jasně modrá, slunce má však sílu omámit, zkreslit,²⁸⁵ slunce může ukázat, že není vše, tak jak vypadá, že je v obraze něco ukryto, protože „v každém krystalku tikají ručičky“.²⁸⁶ Je tam ukryt člověk, lidská činnost, aktivita, zatím jen bezejmenná. Člověk vždy naráží na sebe sama, protože on je tím, od koho jde prvotní impuls k ovládnutí univerza, avšak souboj s nekonečnou předtuchou a divokým zábleskem bolesti má v okamžiku činnosti člověka jen negativní konotaci spojenou se znásilňováním pohledu na neměnnost jednotného přírodního světa. Nakonec je *animal rationale* pohlcen a zároveň vystaven jako varovným příkladem ostatním svého druhu. „Když jsem pěšinkou přijel až k letadlu“²⁸⁷ znamená, že zde byl již někdo jiný před Hrmou, stopy jsou další indikací narušení fasády, stopa má ráz tajemnosti (víme sice, že obyvatelé městečka již u letounu byli, ale nevíme kdo přesně, snad kromě otce Miloše Hrmy) a zároveň důvěrné známosti – tedy nejsme v této oblasti sami, neděláme průzkum neprobádaného, nýbrž jen objevujeme, což již bylo objeveno. Stopa je tak manifestací netělesné přítomnosti Druhého a můžeme říct, že kde je Druhý, tam je také něco mne podobného, známého.

Jenže v této domněle nám známé situaci se z absolutnosti sněžné nadvlády vymaní rukavice, rukavice, jež skrývá ruku i tělo (skrže metonymický popis).²⁸⁸ Tělo umístěné přímo do obrazu, je zpět v zemi, země je principem, který nejen že rodí, ale také zároveň pohlcuje.²⁸⁹ Toto setkání se smrtí v obraze, který je vykreslen Hrabalem, lyricky boří již zmiňovanou fasádu, odchlípne se kus, jinak dokonalého, oděvu obrazu a přináší tak tvrdé setkání tváří v tvář s konečností lidské existence a s jejím základním principem (země, pohlcení), zároveň je celý proces tohoto „osvětlení“ zmírněn tím, že my nevidíme „fyzické tělo“ letce, jen část, která k němu odkazuje (záměna části za celek).²⁹⁰ Avšak pokud by mělo být toto zjištění šokující pro vypravěče, neděje se tak. Vypravěč se již se smrtí setkal, se svojí vlastní, protože přeříznuté zápěstí znamená ztlumení bolesti z beznadějnosti vlastní existence, a z toho důvodu nasedá na bicykl²⁹¹ a již se dále o letounu nezmiňuje, je tedy na čtenáři,²⁹² aby dešifroval obraz přírody zakrývající a zároveň odhalující se jakožto mocnost rodící a zároveň pohlcující.

Vidíme, že obraz, pozadí, v naší první ukázce byl statický, nezasahoval svou činností a nijak nepomáhal k osvětlení jádra zobrazovaného. To až člověk musel, díky své vrozené zvědavosti, odkrýt tajemství přírody, která by jinak vše schovala pod koberec sněhu, a proto by sama odhalila, co skrývá, až díky přirozenému procesu střídání ročních období. Jenže pak by už obraz ztratil svoji sílu, svou sugestivnost, vzpomínka na události pojící se k sestřelením letounu by již byla vybledlá, jako starý zápis v kronice. Hranice statického zobrazování přírody je tedy zřejmá, příroda sama neodhaluje, zakrývá, budí dojem dokonalého celku, dokonalé fasády, jen naznačuje (slunce), že má nějaké

²⁸⁴ B. Hrabal: *Ostře sledované vlaky*, str. 10

²⁸⁵ Srovnej s Camusovým *Cizincem*

²⁸⁶ B. Hrabal: *Ostře sledované vlaky*, str. 10

²⁸⁷ Tamt. str. 10

²⁸⁸ Tamt.

²⁸⁹ M. Bachtin: *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*, Praha: Odeon, 1975, překl. J. Kolár

²⁹⁰ Synekdochický postup

²⁹¹ B. Hrabal: *Ostře sledované vlaky*, str. 10

²⁹² Spíše interpretovi

tajemství, na které musí přijít až aktivní činitel (tj. fikční postava), aby odhalil tajemství metafyzického ražení a utkal se s nimi tváří v tvář. Sám člověk si musí vybojovat objasnění podstaty své existence a sepětí se zemí a přírodou, zpravidla pod jasnou oblohou, která dokresluje „dokonalost“ tohoto prozření. Země jako mlčící většina davu, není ničím jiným, než procesem v němž splývají základní protichůdné síly (smrt a život). Hrabalův první obraz odhaluje určité²⁹³ motivy v *Ostře sledovaných vlacích* se tak děje jaksi mimochodem, znenadání a na úrovni diskurzu, autor se obejde bez nátlaku, právě čtenář, stejně jako fikční postava, musí odhalit toto tajemství.

Stejným způsobem vypravěč popisuje, jak havrani umrzli u lesa a přímo na stromech. Jde zase o scénu, obraz, který je konstituován naprosto dokonale, mráz totiž znehybňuje havrany, kteří tak zapadají do jednolitého obrazu, přírodní scénérie má v sobě ráz dokonalosti, všechny části spolu korespondují do té doby, než čtenář zjistí, že jsou všichni havrani mrtví. Znovu jde o spojení živočicha a země, v tomto případě jde o tak dokonalé spojení, že je zachována i forma těla, které se na první pohled zdá jako živé, tudíž aktivní, schopno pohybu, jde o jakousi fotografii, momentku. Na druhý pohled ale zjistíme maniakálnost tohoto zobrazení, smrt ve své nejdokonalejší podobě, neničí tělo, uchovává ho, konzervuje ho, aby mohlo být viděno, ale zároveň jej zbavuje možnosti jednat, činit. Obraz zachycuje smrt, jež přichází nečekaně, a která strhuje vše do univerza neživého. Mrazivou panoptikálnost tohoto výjevu umocňuje zobrazení zvířat, jakoby šlo o muzejní exponáty, se svojí umělostí sedí havrani na větvích stromu, proto na nás jen při zběžném pohledu neulpívá pocit toho, „že je něco špatně“.

Odraz lidského jednání na podkladě „bílého“ a čistého“

Sníh působí v *Ostře sledovaných vlacích* jako zrcadlo lidské činnosti. Bílá je znakem čistoty, dokonalosti, toho, že není co skrývat, tak tomu je s konstitucí obrazů. Stačí jen malé narušení dokonalosti sněhu stopami a na povrch vysvítá pravé tajemství, které sníh skrývá. Manifestací lidské činnosti ve sněhu je stopa. Stopa nám říká, že již někdo byl zde, na tomto místě, přítomen před námi, zároveň nám ukazuje a skrývá. Stopa může být i falešnou indicií v rozklíčování fikčního světa, nemusí znamenat naprosto nic než jen slepou cestu k předmětu, který je také z hlediska vyprávěného příběhu zbytečný.²⁹⁴ Stopa odkazuje k celkové atmosféře vyprávění a zároveň působí jako negace nepřítomnosti. Pokud objevíme stopu v přírodě (viz. první obraz), v obrazu, který je dán svou dokonalou jednotou, ihned se nám odkrývá síť lidského světa a jednání, je tak narušena samota přírody, romantický ideál samoty a odloučení, jež Hrma sám na začátku románu zmiňuje, je nemožný, člověk se vždy (v rámci „vidění“ stopy) setkává s Druhým, puzen zvědavostí a rozhořčením nad tím, kdo že to jako první vstoupil do neprobádaného světa (jen na území celistvosti obrazu, celistvost je samozřejmě podmíněna sněhem), z člověka objevovatele se stává člověk vyšetřovatel. Právě jen díky zvědavosti může fikční hrdina odstranit nadvládu přírody, přičemž se ale do ní také zapisuje svým jednáním (ať už jde o jeho vlastní stopy či jen samotný popis prostoru kolem sebe).

Člověk do přírody zasahuje v souvislosti s jeho podrobením živočichů. Když Hrma popisuje, jak řezník musel vypíchnout mladému býku oči, aby se uklidnil, jiný býk je zase zradou děvečky vydán řezníkům a poté, po boji, přičemž má rozbitá kolena a roztržený nos,²⁹⁵ je tažen vozem (koňským), přičemž ten za sebou zanechává krvavé stopy;²⁹⁶ to vše je známkou lidské brutality a pojí se s nahlížením světa,

²⁹³ Sepětí s přírodou

²⁹⁴ Dobrým příkladem falešné stopy je například baterka v Čapkově *Hordubalovi* (K. Čapek: *Hordubal v Hordubal – Povětroň – Obyčejný život*, Praha: Československý spisovatel, 1965, str. 5 – 108)

²⁹⁵ B. Hrabal: *Ostře sledované vlaky*, str. 39

²⁹⁶ Tamt., str. 48

kteřý je zde utvořen pro nás (naprosto stejným příkladem je transport, který vezl ovce tak hladové, že si navzájem spásaly kožichy, Hrma brutální zacházení se zvířaty nese velice těžko, jako by implicitně cítil vinu člověka). Již nemusíme zanechávat stopy svou vlastní chůzí, stačí nám k tomu osedlat koně, na jehož hřbetě se svobodně pohybujeme v prostředí a k tomu „pod kopyty křupe sníh“, který naše jednání odráží. Brutalita psaná krví dopadá přímo na sníh, vše je manifestováno na pozadí přírodního, býk důvěrou v lidi byl oklamán a tato zrada, stejně jako vražda Ábela Kainem, se svou krvavou stopou zapsala přímo do země, která čeká jen na vhodný okamžik, aby se mohla pomstít. Z toho pramení klid býka (kromě fyzického šoku), ví, že lidské jednání nebude zapomenuto. A také že není. Žádné lidské jednání není nevinné, i když se tak na sněhovém pozadí může tvářit, všudypřítomné slunce, jež mate smysly, na obloze, která může být obrazem lidských snů, akcí, se však nic neudrží věčně, jenom spalující slunce, které dává vyniknout sněhu a všem jeho jizvám způsobených lidským jednáním. Sníh, který byl již lidskou činností poskvřněn, ztrácí nevinnost, čistotu. Teprve až když znovu napadne, minulé činy jsou setřeny (jen vizuálně) a člověk může konat dále.

Příroda jako osudovost

Země je principem pohlcujícím a zároveň rodícím, je místem, kde jsme doma, se zemí jsme bytostně spjatí. Obloha má však odlišnou funkci. Za prvé je na obloze slunce, které dokáže zmást smysly, a odráží se od země, ale také dokáže osvětlit detail, který narušuje dokonalou fasádu nehybnosti obrazu (zobrazení přírody). Obloha je neměnností, na jejímž podkladu se může promítnout představivost fikčních postav, minulost a anticipuje budoucnost. Jakoby byla odrazem vědomí postav. Odraz minulosti na obloze je nejvíce patrný, když se výpravčí Hubička dívá *do „modrého nebe, teď jsem na tom nebi viděl i já, jak přes celou oblohu se pokládá Zdenička, naše telegrafistka, jak pan výpravčí jí něžně vyhrnuje sukni, pak jedno razítko za druhým a dlouhými pohyby dává ta razítka na zadnici telegrafistky...“*²⁹⁷

Dále: *„...jak se na tom modrém ohromném plátně pokládá telegrafistka a on /Hubička/ jí vyhrnuje sukni a potom bere jedno razítko za druhým...“*²⁹⁸ Obloha odráží i „filmy“ Miloše Hrmy: *„I já jsem teď postával na perónu, i já jsem se díval na noční oblohu a tam jsem viděl svůj film, přes celé nebe jsem pokládal Mášu...ale když tam na nebi ležela Máša nahá, nevěděl jsem, co s ní dál? Věděl jsem, ale neměl jsem ještě tuhle zkušenost...“*²⁹⁹

Jedním typem obrazů na obloze jsou obrazy erotické, spojené s tělesností a minulostí (Zdeničky pozadí objímá celý viditelný prostor oblohy – zpřítomňuje se skrze ni minulé); pro Hrmu je však tělesnost po většinu povídky aspektem nespolehlivým, upíná se do budoucnosti na Mášino tělo, avšak tato budoucnost je nejistá, protože v ní hraje roli tělesnost, tedy něco, co nelze (zatím) plně ovládnout. Obloha, pokud zpřítomňuje minulé erotické i budoucí, je statickým činitelem, je odrazem času.³⁰⁰

²⁹⁷ Tamt., str. 36

²⁹⁸ Tamt., str. 48

²⁹⁹ Tamt., str. 56

³⁰⁰ Jakmile se Hrma chopí trhavy a chystá se jí shodit na vlak, začíná sněžit. Tento jedinečný příběh obloha zahaluje sněhem do jednotného rámce, jde o příběh dávno napsaný, jen znovu a znovu převyprávění, člověk se z přírody a její nadvlády nikdy nedokáže vymanit. Když Hrma umírá tragickou smrtí, je stále zasypáván sněhem, který scenerii „uhlazuje“ do jednotného rámce, zakrývá smrt, příroda pohlcuje Hrmu zpět do sebe. Přičemž na konci narativu se obloha stává znovu čistou, sníh přestává padat, vychází Měsíc (kteřý byl skryt padáním sněhu), kteřý značí obnovu procesu, obnovu dění, které nemá konec ani začátek, je věčné, a ve kterém hraje člověk podružnou roli.

Zároveň i předpovídá budoucnost, která směřuje k osudovosti. Budoucí mezní události tak získávají na obloze ráz varování: „...že už se tam /na obloze/ nerozevřívá Zdenička, nevystřikuje přes celá nebesa zadnici, ale tiše tam vjíždí nákladní vlak, osmadvacet vagonů, které najednou mizí a do vzduchu tryská obrovský oblak, pořád roste, jako hrady na nebi před letní bouřkou, ještě výš...“³⁰¹ A dále: „...nic jiného jsem na nebi neviděl než ten pořád stoupající oblak, který vsrkává do sebe zbytky vagonů a kolejnic...“³⁰²

Obloha tedy ukazuje to, co bude, její „filmy“ nabývají ráz osudovosti, jde o příběh, který byl již dříve napsán, obloha takto jen poukazuje na svojí moc, dává člověku varování, které je však „kvazivarováním“, jedinec jde přímo za svým osudem. Statičnost oblohy mizí ve chvíli, kdy se z Hrmy stane konečně muž,³⁰³ poté vše směřuje k zakrytí minulého.

„Přes měsíc přeběhl dlouhý oblak a začal se sypat zmrzlý sních...“³⁰⁴ takto popisuje vypravěč počasí, když se chystá shodit bombu na ostře sledovaný transport. Viděli jsme, že sních a příroda (stejně jako obloha) byla po celou dobu statická, neměnná, nezapojovala se jako akční činitel do příběhu, vypravěč ji popisoval, ale nebyla určena její jednající síla, její nadvláda byla skryta. Jakmile lidské jednání zanechalo stopy na sněhu (krev býka, německý letoun), musí si příroda sama obnovit fasádu, která tímto byla porušena a jen pokud je fasáda obnovena, může člověk znovu jednat, jde o neustálý koloběh zakrývání, akce a obnovení. Proto je příhodné, ba dokonce nutné, aby obnova přírody proběhla, když vrcholí román. Hrma se může rozhodnout, že na sebe vezme úkol záškodnictví, nicméně jeho osud je již spjat s obnovením a zakrýváním. Jeho akce, čin, bude zakryt padajícím sněhem. Jeho možnost rozhodnout se je oproti síle přírodu jen slabou útěchou pro jeho smrt. Padající sních je známkou obnovení fikčního světa, když Hrma vhodí bombu do vlaku a je postřelen, sněží a sních mu dále zakrývá pohled na vlak, který jede vstříc své smrti, stejně jako Hrma a německý voják kráčejí ke spojení se zemí. Sních má formu stále se opakujícího se návratu, obnovení, na Hrmovu smrt se bude vzpomínat jen ve vzpomínce, protože až jaro (tedy proces odkrývání) odhalí jeho tělo, sních vše skryje do ideální scény. Vlak je zahalen sněhem, jen dozvuk výbuchu indikuje smrt, Hrma, který leží v příkopě, nemá žádnou možnost, jak o sobě dát vědět, avšak je si vědom nezvratnosti osudu, když říká, že mu nebylo umožněno vzít si život sám, že až teď nastává jeho chvíle.³⁰⁵ Konec je vyvrcholením sepětí člověka s přírodou, do které se člověk znovu navrácí, jeho činy budou jen vybledlé v kontrastu s čistotou sněhu. Konec je ve znamení zakrývání, vše, co se stalo až dosud, musí být skryto, jen tak se otevře možnost pro nové vyprávění, respektive pro konec aktuálního vyprávění. Sních příběh otevírá a také končí svou absolutní silou. Příroda čekala na svou chvíli, kdy má možnost vyjít z pozadí a chopit se otěží románu, nezvratná osudovost se manifestuje ve smrti Hrmy. Navzdory lidským plánům (Hrma pojedje za Mášou; už je konečně muž) příroda nepřipouští výjimky, lidské činy jsou zakryty, vymazány, přírodní schopnost obnovy vítězí nad brutalitou člověka. Nekonečná obnova univerza plodí jen jeden z příběhů a také ho ukončuje, román končí jako manifestace přírodní síly a to, že je starý sních potřísněn lidskou krví, je symbolickým znamením.

Shrnutí

Hranice v Hrabalově rukopise zobrazování v *Ostře sledovaných vlacích* je artikulována výhradně na podkladě přírodních podmínek a lidských zásahů do jednotné scény. Jakmile tato fasáda spadne, je na čtenáři, aby se vykročil dál za pole jen vykresleného a pokusil se pohlédnout za plášť

³⁰¹ B. Hrabal: *Ostře sledované vlaky*, str. 58

³⁰² Tamt., str. 66

³⁰³ Tamt., str. 62

³⁰⁴ Tamt., str. 70

³⁰⁵ Tamt., str. 73

konstituované scény, pokusil se zachytit metafyzické chvění, které je uloženo hluboko pod prvotní rovinou psaní. Lidská činnost ve fikčním světě Hrabalových *Ostře sledovaných vlaků* je výhradně násilná, tato brutalita se manifestuje na podkladu sněhu, který svou neposkvrněností působí jako bílý list, na který lze psát jen do určité doby. Popsaná stránka musí být poté nahrazena jinou, aby mohl příběh být ukončen (a pokračovat jiným příběhem, jde o nikdy nekončící vyprávění, příběh je vždy něčím archetypálním). O tuto obnovu se postará příroda svou novou vrstvou sněhu, padání sněhu znamená v *Ostře sledovaných vlacích* marnost snažení člověka proti nutnosti univerza. Osud Hrmy byl napsán již prvním lidským otiskem v přírodě. Smrt je pravidelně vepsána do koloběhu života a příroda zajišťuje udržování a smazání lidské činnosti, snaží se ukrýt onu lidskou brutalitu, smrt je možné odhalit jen v procesu odkrývání, který určuje sama příroda, jakožto vlastník všeho živého, do nitra země se vše navrácí a toto sepětí s lidskou existencí vyplouvá na povrch v Hrabalových popisech přírody. Zatímco lidské tělo v okamžiku smrti (a i po ní) je líčeno jako něco vychýleného a indiferentního, tělo zvířete naopak nevzbuzuje pocit „závratě“, je totiž bytostně spjato se zobrazovaným a jen se navrácí tam, kde je jeho místo. To jen člověk se snaží svou činností vymanit z univerza stále se obnovujícího a dívá se s nedůvěrou a strachem na smrt svého vlastního druhu. Lidská činnost je vždy nahodilá, vzniká z jednoho okamžiku, činnost přírody je vyznačena nutností a správným zacílením své mlčenlivé vzpoury proti konání jednoho ze svých živočichů.

7. Závěr

V naší bakalářské práci jsme se pokusili zmapovat Hrabalovu ranou poetiku, přičemž jsme se snažili poukázat na bytostnou dualitu Hrabalova psaní. Jeden pól této duality s sebou přináší otázku po literárním statutu Hrabalovy prózy, což jsme se pokusili ukázat na díle Utrpení starého Werthera. Druhý pól, kde je již patrná určitá literární stylizace, držení se určité literární konvence, je zastoupen povídkou *Kain*. Tato povídka, ač její důležité postavení v Hrabalově poetice zmiňují všichni interpreti, se dosud nedočkala detailní analýzy a interpretace. A právě analýza a interpretace povídky *Kain* je jedním z hlavních témat naší bakalářské práce. Podali jsme interpretaci vlivu Alberta Camuse (a dalších) na Hrabalovu tvorbu a podrobili kritické reflexe výroky interpretů o *Kainovi*. To, že povídka *Kain* sloužila jako pomocný text při tvorbě *Ostře sledovaných vlaků*, nás posunulo k závěrečnému tématu. Tímto tématem je analýza diskursivního zobrazování v *Ostře sledovaných vlacích*, protože tato technika v *Kainovi* chybí. Ona linie výkladu tedy postupovala od tematizace literárního statutu Hrabalovy rané prózy, přes interpretaci povídky *Kain* k analýze metafyziky přírodního dění v *Ostře sledovaných vlacích*.

Literatura

- T. W. Adorno: *Minima moralia. Reflexe z porušeného života*, Praha: Academia, 2009, překl. M. Ritter
- H. Arendtová: *Mezi minulostí a budoucností*, Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2002, překl. T. Suchomel
- H. Arendtová: *Vita activa*, Praha: Oikoymenh, 1999, překl. V. Němec
- M. Bachtin: *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*, Praha: Odeon, 1975, překl. J. Kolár
- R. Barbaras: *Druhý*, Praha: Filosofia, 1998, překl. J. Fulka
- R. Barthes: *Efekt reálného*, Aluze 10, 2006, č. 3, překl. T. Jirsa, s. 78-81
- R. Barthes: *Rozkoš z textu*, Praha: Triáda, 2008, překl. O. Špilarová
- R. Barthes: *S/Z*, Praha: Garamond, 2007, překl. J. Fulka
- R. Barthes: *Světlá komora*, Bratislava: Archa, 1994, překl. M. Petříček
- R. Barthes: *Úvod do strukturální analýzy vyprávění* v Kyloušek: Znak, struktura vyprávění, Brno: Host, 2002
- W. Benjamin: *Vypravěč v Dílo a jeho zdroj*, Praha: Odeon, 1979, překl. V. Saudková, str. 215 – 234
- J. Bentham: *An Introduction to the Principles of Morals and Legislation* (1789) dostupné na: http://oll.libertyfund.org/index.php?option=com_staticxt&staticfile=show.php?person=172&Itemid=99999999
- R. M. Berrong: *Rabelais and Bakhtin, Popular culture in Gargantua and Pantagruel*, Univerzitní nakladatelství Nebraska: Lincoln a London, 1986
- C. Bremond: Logika narativních možností v P. Kyloušek: *Znak, struktura vyprávění*, Brno: Host, 2002
- A. Camus: *Cizinec v Cizinec/Pád*, Praha: Rudé právo, 1966, překl. M. Žilina, str. 9 - 93
- A. Camus: *Mýtus o Sisyfovi*, Praha: Nakladatelství svoboda, 1995, překl. D. Steinová
- K. Čapek: *Hordubal v Hordubal – Povětroň – Obyčejný život*, Praha: Československý spisovatel, 1965
- J. Čapek: *Jednání a situace*, Praha: Oikoymenh, 2007
- J. Češka: *Falešná paměť literatury*, Praha: Togga, 2009
- J. Češka: *Psaní Bohumila Hrabala na pomezí literatury v Slovo a smysl* 14, 2011
- J. Češka: *Ztročený mýtus: Roland Barthes* v J. Fulka, J. Češka: *Popis jednoho zápisu*, Praha: Togga, 2010
- H. P. Dannenbergová: *Vývoj narativní struktury a pojem plot* v Aluze 3/2007, str. 74 – 88, překl. T. Kubíček
- G. Deleuze: *Film 1, Obraz – pohyb*, Praha: Národní filmový archiv, 2000, překl. J. Dědeček, P. Maydl, Č. Pelikán

- L. Doležel: *Narativní způsoby v české literatuře*, Praha: Československý spisovatel, 1993
- U. Eco: *Teorie sémiotiky*, Praha: Argo, 2009, překl. M. Dorazil
- G. Genette: *Hranice vyprávění* v P. Kyloušek (ed.): *Znak, struktura, vyprávění*. Host, Brno 2002, přel. P. Kyloušek, str. 240–256
- R. Girard: *Lež romantismu a pravda románu*, Praha: Dauphin, 1998, překl. A. Šabatková
- J. W. Goethe: *Utrpení mladého Werthera*, Prah: Mladá fronta, 1968, překl. E. A. Saudek
- A. Greimas: *Semantique structurale*, Paris: Larousse 1966
- M. Heidegger: *Bytí a čas*, Praha: Oikoymenh, 2008, překl. M. Petříček, P. Kouba, I. Chvatík, J. Němec, Čapek
- B. Hrabal: *Emánek v Můj svět*, Praha: Československý spisovatel, 1988, str. 222 - 229
- B. Hrabal: *Jarmilka v Můj svět*, Praha: Československý spisovatel, 1988, str. 197 - 221
- B. Hrabal: *Kain v Schizofrenické evangelium*, Praha: Melantrich, 1990, uspořádal V. Kadlec, str. 99 - 153
- B. Hrabal: *Ostře sledované vlaky*, Praha: Mladá Fronta, 2009
- B. Hrabal: *Postřižiny*, Praha: Mladá fronta, 2009
- B. Hrabal: *Taneční hodiny pro starší a pokročilé*, Praha: Mladá fronta, 2000
- B. Hrabal: *Utrpení starého Wethera v Schizofrenické evangelium*, Praha: Melantrich, 1990, uspořádal V. Kadlec, str. 5 – 99
- T. Hawkes: *Strukturalismus a sémiotika*, Brno: Host, 1999, překl. O. Trávníčková
- D. Hodrová: *Text mezi texty v Česká literatura* 51, č. 5, 2003, str. 538 - 545
- E. Husserl: *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filosofii*, Praha: Oikoymenh, 2004, překl. A. Rettová a P. Urban
- M. Jankovič: *Kapitoly z poetiky Bohumila Hrabala*, Praha: Torst, 1996
- M. Jankovič: *Literární dílo jako trvajcí spor dvou diskurzů v Česká literatura* 51, č. 5, 2003, str. 562 – 569
- M. Jankovič: *Otevřenost díla a otevřenost textu v Česká literatura* 5/2005, str. 675 - 682
- K. Jaspers: *Duchovní situace doby*, Praha: Academia, 2009, překl. M. Váňa,
- K. Jaspers: *Rozum a existencia*, Bratislava: Kaligram, 2003, překl. P. Elexová,
- K. Jaspers: *Úvod do filosofie*, Praha: Oikoymenh, 1996, překl. A. Havlíček
- J. Lopatka: *Předpoklady tvorby*, Prah: Triáda, 2010
- G. Lukács: *Metafyzika tragédie*, Praha: Československý spisovatel, 1967, překl. E. Hartlová
- F. Lyotard: *Rozepře*, Praha: Filosofia, 1998, překl. J. Pechar a kol.
- T. Mazal: *Spisovatel Bohumil Hrabal*, Praha: Torst, 2004,
- P. Málek: *Benjaminův vypravěč. Skica ke smrti (ve) vyprávění (a psaní) v čase moderny v Slovo a smysl* č. 4 str. 27 - 74 Praha: Univerzita Karlova, 2005

- P. McCarthy: Albert Camus, *The Stranger*, Published in the United States of America by Cambridge University Press, New York, 2004
- K. Mercks: *Kain a Hrabal*, dostupné na:
<http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/sborniky/kongres/tretil/44.pdf>, str. 450 - 462
- M. Merleu-Ponty: *Viditelné a neviditelné*, Praha: Oikoymenh, 2004, překl. M. Petříček,
- M. Merleu-Ponty: *Struktura chování*, Praha: Filosofia, 2008, překl. J. Pechar
- J. S. Mill: *Utilitarianism* (1863), Canada: Batoche Books Limited, 2001
- J. Mukařovský: *Pokus o slohový rozbor Babičky Boženy Němcové v Studie II*, str. 237 – 249, Brno: Host, 2007, str. 240
- J. Mukařovský: *Studie z Estetiky*, Praha: Odeon, 1960
- J. Novotný, J. Fulka (eds.): *Fascinace neviditelností*, Praha: Togga, 2009
- J. Patočka: *Symbol země u K. H. Máchy v Umění a čas I, Sebrané spisy IV*, Praha: Oikoymenh, 2004, str. 104 - 124
- J. Pelán: *Bohumil Hrabal: Pokus o portrét*, Prah: Torst, 2002
- M. Petříček: *Hranice a limity textu v Česká literatura 52, č. 4, 2004*, str. 562 - 569
- M. Petříček: *Úvod do současné filosofie*, Praha: Hermann, 1997
- Propp: : *Morfologie pohádky v Morfologie pohádky a jiné studie* str. 11 - 123, Jinočany: HaH překl. M. Červenka, M. Pittermannová, H. Šmahelová
- P. Rezek: *Patočkova topologie přirozeného světa v Jan Patočka a věc fenomenologie*, Praha: Ztichlá klika, 2010, str. 126 – 136
- P. Ricoeur: *Čas a vyprávění II.*, Praha: Oikoymenh, 2002, překl. M. Petříček
- S. Richterová: *Slovo a ticho*, Praha: Československý spisovatel, 1991
- A. Robbe-Grillet: *Gumy*, Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1964, překl. S. Horečka
- J. P. Sartre: *Existencialismus je humanismus*, Praha: Vyšehrad, 2004, překl. P. Horák
- F. de Saussure v *Kurzu obecné lingvistiky*, Praha: Academia, 1960, překl. F. Čermák
- A. Schopenhauer: *O smrti*, Brno: Zvláštní vydání, 1996, překl. H. Veselá
- I. Schussler: *Pobyt a bytí u Martina Heideggera v Reflexe 14*
- F. K. Stanzel: *Teorie vyprávění*, Praha: Odeion, 1998, překl. J. Stromšík
- V. Šklovskij: *Teorie prózy*, Praha: Akropolis, 2003, překl. B. Mathesius
- R. Thurner, W. Röd, H. Schmidinger: *Filosofie 19. a 20. století III*, Praha: Oikoymenh, 2009, překl. M. Petříček
- T. Todorov: *Poetika prózy*, Praha: Triáda, 2000, překl. J. Pelán, L. Valentová
- Tomaševskij: *Teorie literatury*, Praha: Lidové nakladatelství, 1970, překl. R. a K. Štindlovi
- L. Wittgenstein: *Filosofická zkoumání*, Praha: Filosofia, 1993, překl. J. Pechar

Zlatá šedesátá Česká literatura, kultura a společnost v letech tání, kolotání a...zklamání, k vydání připravila Radka Denemarková. Ústav pro českou literaturu, Praha 2000

Ideologie a imaginace, Univerzita Palackého v Olomouci 2006, ediční řada AUPO, vyd. 1.